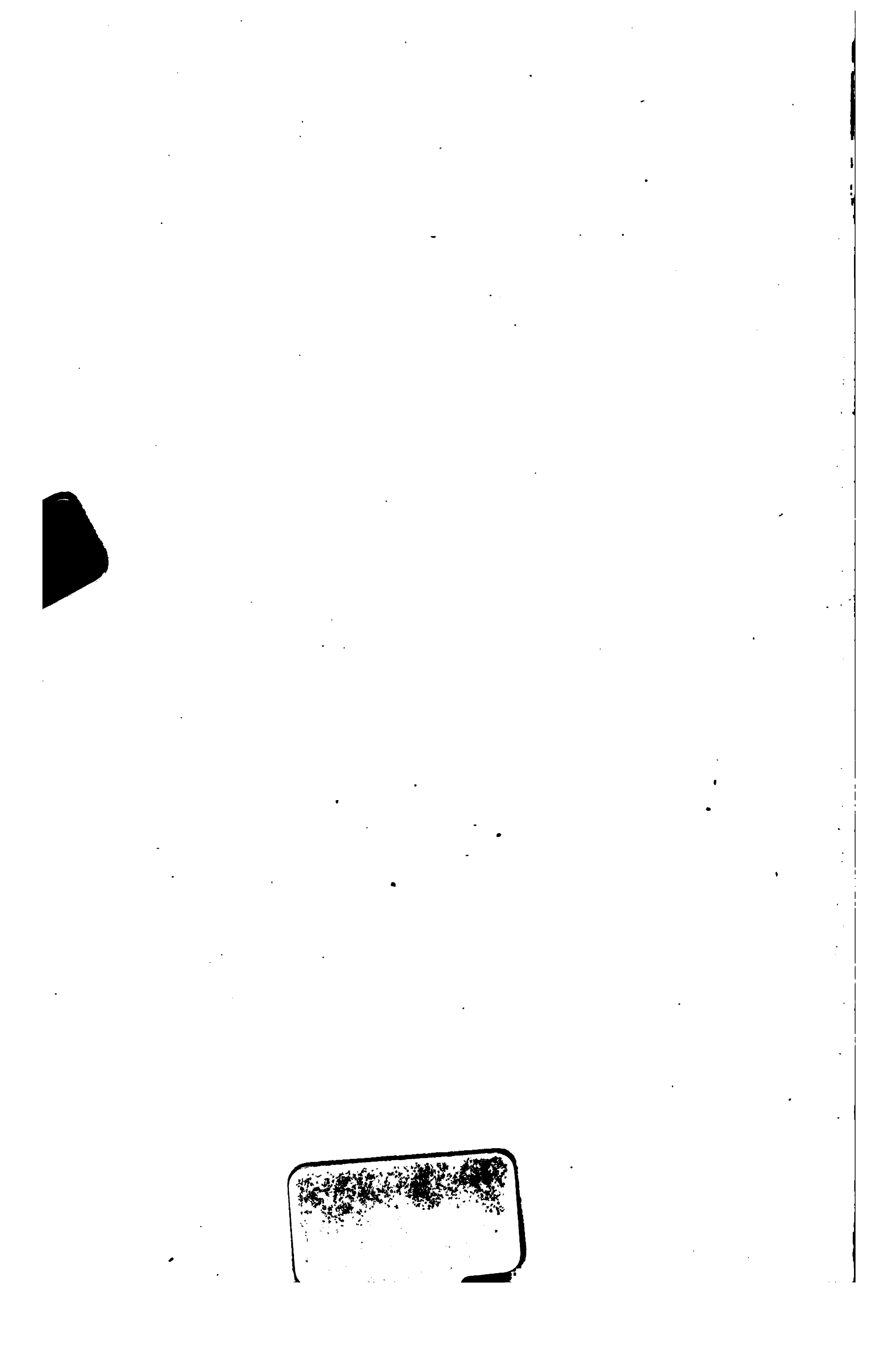
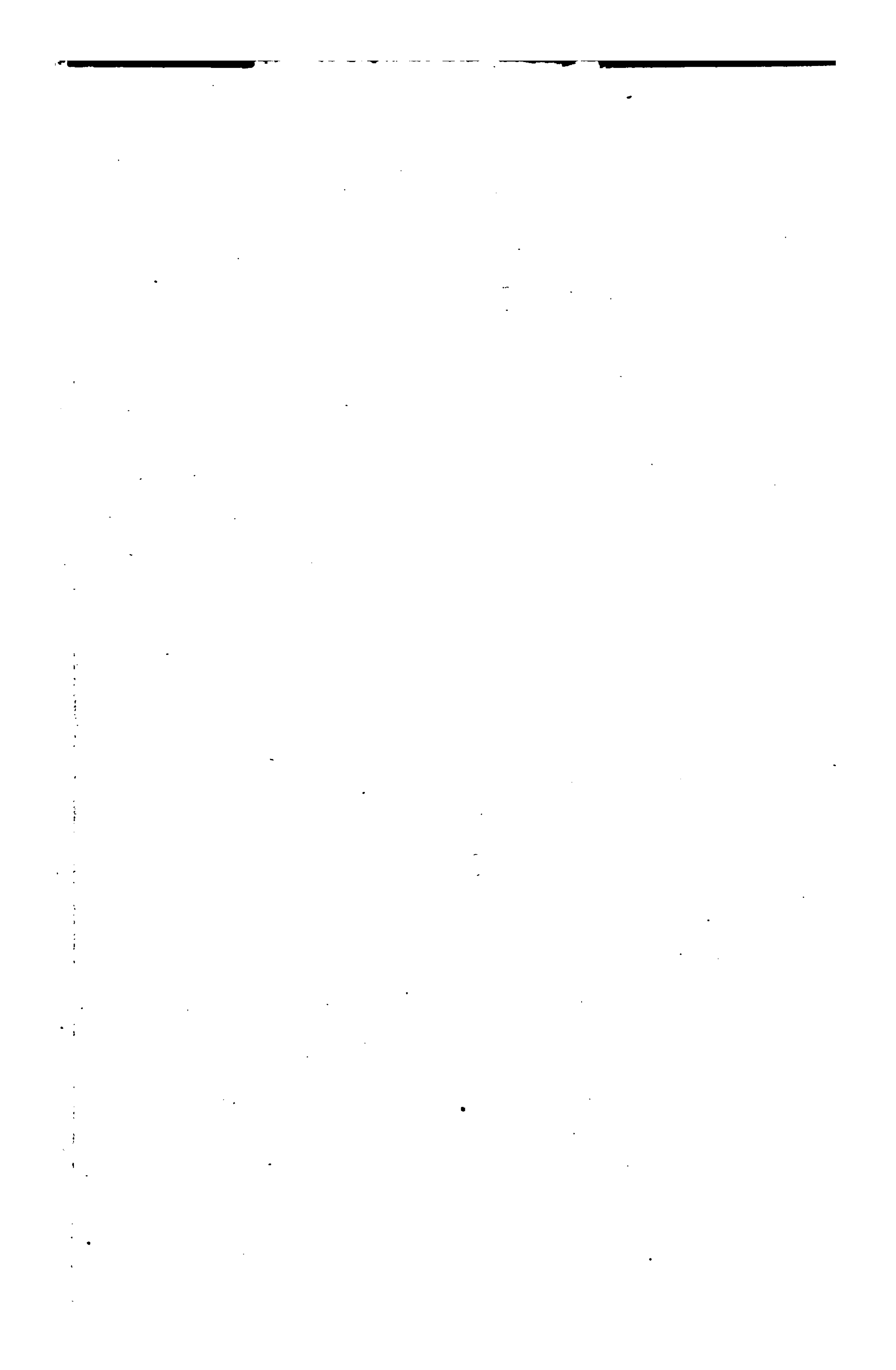






ÜBER DIE

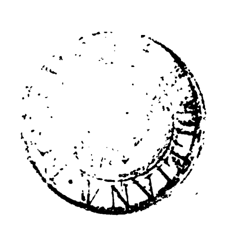
ALTGRIECHISCHE MUSIK

IN DER

GRIECHISCHEN KIRCHE

VON

DR. JOHANNES TZETZES.



MÜNCHEN 1874.

KGL. HOF- UND UNIVERSITAETSBUCHDRUCKEREI VON DR. C. WOLF & SOHN IN MUENCHEN.

ΦΙΛΟΜΟΥΣΟΙΣ ΑΝΔΡΑΣΙ ΤΟΙΣ

ΕΥΓΕΝΕΣΤΑΤΟΙΣ ΚΥΡΙΟΙΣ

ΞΑΝΘΩι ΜΗΧΑΗΛ, ΦΙΛΙΤΗι

ΑΝΑΣΤΑΣΙΩι, ΒΟΥΤΑΤΗι ΤΕ

ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΩι, ΧΑΡΙΤΟΣ

ΕΥΓΝΩΜΟΣΥΝΗΣ ΤΕ ΕΝΕΚΑ

ΒΑΘΥΣΕΒΑΣΤΩΣ

ΑΝΑΤΙΘΕΤΑΙ.

Obgleich man bereits alle in den abendländischen Bibliotheken enthaltenen, der griechischen Literatur angehörenden Schriften genau untersucht und benützt hat, so ist doch dem Alterthumsfreunde und Forscher eine nicht geringe Anzahl von Handschriften, deren Inhalt der christlichen Epoche angehört, ganz unzugänglich und unverständlich geblieben. Es sind dies die zahlreichen Handschriften, welche die mit musikalischen Noten versehenen unzähligen Melodien der griechischen Kirche von den ältesten Zeiten bis zum siebzehnten Jahrhundert enthalten. Damit meint der Verfasser namentlich die musikalische Notirungsschrift der griechischen Kirche, mit welcher die Theorie der Musik und Melopöie *) derselben am engsten verbunden steht, seiner Ueberzeugung nach einen für die Geschichte der abendländischen Musik wichtigen Gegenstand, da alle darin übereinstimmen, dass die abendländische Kirche ihre Musik von der griechischen erhalten habe. Es dient derselbe Gegenstand auch zu einem besseren Verständniss und zur richtigen Erklärung mancher dunklen Punkte der altgriechischen Musik und theilweise ihrer Melopöien, wodurch wir einen, wenn auch nicht vollständigen Begriff der alterthümlichen Melopöie bekommen zu können

---

*) Es ist unser Zweck in dieser Abhandlung nur den theoretischen Theil der griech. Kirchenmusik mitzutheilen; was aber die Semantik und Melopöie anbetrifft, werden wir darauf in einem späteren Werke nach Beendigung der Untersuchung und Durchforschung der übrigen diesbezüglichen Handschriften eingehen.

glauben. Einerseits nämlich war die griechische Kirche die einzige Erbin zu jener Zeit und Fortsetzerin der griechischen Literatur, andererseits beobachtete sie ein streng conservatives Verfahren in jeder Beziehung, und namentlich in Betreff der Kirchenmusik und Melopöie. Damit aber wollen wir keineswegs behaupten, in diesen Melodien sei uns die Art und Weise der Composition irgend eines Lyrikers oder Dramatikers des Alterthums erhalten; denn offenbar lässt sich die Poesie der Kirchenväter ebenso wenig mit der der Alten vergleichen, als ihre Melopöie mit der antiken auf gleicher Stufe steht. Wie wir jedoch, auch wenn uns keines jener alterthümlichen Werke erhalten wäre, aus den Schriften, welche Reden und Hymnen der Kirchenväter enthalten, einen, wenn gleich secundären Begriff von dem Satzbau, der Eurythmie und Harmonie der griechischen Sprache bekommen hätten, ebenso sind wir von der Möglichkeit überzeugt, uns auch durch die sorgfältige Untersuchung der Melodien der griechischen Kirche einen Begriff der antiken zu bilden.

Seit Jahrhunderten schon machten sich die tüchtigsten Gelehrten, deren Aufmerksamkeit dieser Gegenstand keineswegs entgangen war, daran, diese Aufgabe zu lösen. Allein trotzdem ist es bis jetzt keinem derselben gelungen, ein positives Resultat darüber zu erhalten, während man nämlich sich rühmt, durch die Vermittlung gelehrter Reisender die nöthige Kenntniss von der Musik der entferntesten Völker zu besitzen, ist dies seltsamer Weise nicht der Fall mit der Musik eines dem Abendlande nahen, nie fremd gewordenen Volkes, in dessen Sprache und nationalen Gebräuchen trotz der wechselvollen Schicksale, denen es im Lauf der Zeit unterworfen war, sich noch gar manches Alterthümliche bis auf den heutigen Tag erhalten hat. Was man darüber bei Kircher in seiner Musurgia universalis (vol. I lib. II cap. VII p. 72) oder bei Gerbert (de cantu et musica sacra vol. II Taf. VIII -- IX) und bei manchen Geschichtsschreibern der abendländischen Musik findet, ist nicht mehr als eine Notiz

von der Existenz der erwähnten Semantik. Andere, die sich zu den Griechen selbst wendeten, wie Villoteau (Description de l'Égypte; De l'état actuel de l'art musical chap. IV. p. 784) Sulzer (Gesch. des transalpin. Daciens §. 173 p. 463) wie auch diejenigen, welche griechische Quellen der neuesten Zeit benützten, waren hierin nicht glücklicher. Es lässt sich nicht leugnen, dass Villoteau sich mit diesem Gegenstand ernstlich befasste. Als Begleiter der französischen Expedition nach Aegypten hat er sich die Mühe gegeben, auch von der griechischen Kirchenmusik und deren Semantik durch Vermittlung eines griechischen Sängers etwas zu erfahren. Aber trotz seiner Mühe ist es auch ihm nicht gelungen, etwas Positives und Begründetes darüber zu finden. Abgesehen nämlich davon, dass Aegypten nicht der geeignete Ort dafür war, verstand sein griechischer Lehrer sehr wenig hievon*) Er war eben ein praktischer Sänger ohne irgend einen Begriff von der Theorie der Musik, und uneingeweiht in das moderne abendländische Notirungssystem, was ihm unmöglich machte, auch das Wenige, was er davon verstand, richtig und verständlich wiederzugeben. Was uns Villoteau mittheilt, ist zu wenig und unbegründet; wir könnten es auch ohne ihn aus dem lernen, was bei Gerbert oder Kircher sich vorfindet. Seine Kenntniss, welche sich nur auf vierzehn Zeichen beschränken, sind mangelhaft und unrichtig; denn er ist nicht einmal im Stande zu begreifen, warum die Zeichen, welche die grössten Intervalle anzeigen, wenn auf ihnen das Ison liegt, stumm bleiben**) und noch weniger vermag ihm sein Lehrer darüber den nöthigen Aufschluss zu geben. Hinsichtlich der übrigen fünfzig Zeichen, welche mit dem gemeinsamen Namen *Ὑποστάσεις* (*δυνάμεις, τόνοι. σύνδεσμοι σύμπλοκοι, σύνθετοι, μέλη, συνάγματα, φθοραί*) bezeichnet werden, bekam er auf die Frage des „Warum? und Wie?

---

*) Villoteau. De l'État actuel de l'art musical en Égypte. p. 791.

*) Villoteau p. 796. observ. 3.

keine Antwort,*) und die beispielsweise Erklärung, die ihm gegeben wurde, ist gänzlich falsch. Es war, um mich kurz auszudrücken, für Villoteau, sowie auch für Sulzer zu spät; denn wie beide selbst zugeben, fand sich zu jener Zeit kaum Jemand, der darüber vollständige Kenntnisse besass.**)

Auf Grund des von Villoteau und Sulzer Mitgetheilten, sowie auf Grund einer erst im Jahre 1821 von Χρύσανθος, einem sonst nicht besonders gebildeten Mann, verfassten griech. Schrift schrieb K. G. Kiesewetter über die Musik der neueren Griechen, ohne zu merken, dass er zwei verschiedene Gegenstände vermischte. Seine Ansichten und Urtheile darüber sind ganz verkehrt; sie sind ein Product der Voreingenommenheit und Oberflächlichkeit, und haben für die Wissenschaft keinen Werth, der auch seinen Quellen fehlt. Wenn wir behaupten, dass Kiesewetter zwei verschiedene Gegenstände vermengt hat, so wollen wir es im kurzen erläutern. Schon am Anfang des vorigen Jahrhunderts verstanden selbst die griechischen Sänger sehr wenig von der erwähnten Semantik und noch weniger von der Theorie der Musik. Sie vermochten nur traditionell zu singen, ohne sich Rechenschaft darüber geben zu können. Dies war auch die Ursache, warum eine von der konstantinopolitanischen Kirchensynode im Jahre 1818 eingesetzte Commission***), bestehend aus Leuten ohne sonstige Bildung, ein neues Notirungssystem schuf, indem sie 20 Zeichen aus den 64 der älteren Semantik auswählte. Dieses System ist jedoch von dem älteren grundverschieden und hat mit jenem absolut nichts Gemeinschaftliches. Denn die ausgewählten und von dem ältern System entlehnten Zeichen haben in diesem neugebildeten, noch heute in der griechischen Kirche gebräuchlichen Notirungssystem eine ganz andere Bedeutung.

*) Villoteau p. 791.

**) Villoteau p. 799. Sulzer. Geschichte des transalpin. Daciens p. 462.

***) Vgl. Christ. Beiträge zur kirchlichen Liter. der Byzantiner p. 37 und Anthol graeca carminum christianorum. p. CXXIV.

In der neuesten Zeit — vor einigen Jahren — zog dieser Gegenstand die Aufmerksamkeit zweier Gelehrten der Münchener Universität auf sich. Es interessirte sich nämlich für diese Sache einerseits unser verehrter Lehrer Herr Prof. Dr. W. Christ,*) andererseits unser Freund der Akademiker und Conservator Pr. Dr. Schafhäutl**). Ihre Quellen waren Schriften griechischer Sänger der neuesten Zeit. Diese Schriften besprechen nur das obenerwähnte neugebildete Notirungssystem, während sie von dem älteren gar keine Erwähnung machen. Da aber die Verfasser dieser griechischen Schriften nur Leute von oberflächlicher Bildung sind und keinen Begriff von der Theorie der Musik haben, so konnte man wegen des unmethodischen, oberflächlichen, nicht übereinstimmenden Inhalts ihrer Schriften zu keinem richtigen Resultat gelangen. Das Wenige nämlich, was sie durch die Tradition erhalten und in ihre Schriften aufgenommen haben, ist ihnen selbst unverständlich und ohne die geschichtliche Erforschung des Gegenstandes, auf welche Pr. Dr. Christ mit Recht hinwies, würde auch das bis heute Erhaltene den Griechen nicht minder wie den Nichtgriechen unverständlich bleiben.

Ausser den Erwähnten berühren die griechische Kirchenmusik ganz leicht und oberflächlich auch alle Geschichtsschreiber der abendländischen Musik; allein ihre Ansichten und Meinungen hierüber sind ganz verschieden und nicht selten vom Vorurtheil befangen. Während manche gar keinen Begriff von der griech. Kirchenmusik haben, behaupten sie doch, in den Melodieen der griech. Kirche hätten sich wie in der Sprache, Reste der altgriechischen Melopöie erhalten, und habe vielleicht, ohne dass sie es selbst bedenken, nicht Unrecht. Andere dagegen behaupten, dass die Semantik der griechischen Kirche anfangs ähnlich den Neumen

*) Beiträge zur kirchlichen Literatur der Byzantiner p. 35. Anthologia carminum christianorum. p, CXI.

*) Monatshefte für Musikgeschichte III. Jahrgang 1871. Nr. 10

der römischen im Verlauf der Zeit jedoch wie diese wesentlich verändert, ein Produkt des Hasses der Christen gegen die Heiden sei, was ganz unbegründet und willkürlich ist.

Während sie ferner annehmen, dass die Musik von der griechischen Kirche in die römische überging, betrachten sie die Erörterung und Erforschung jener als überflüssig, weil sie glauben, Alles in der römischen Kirchenmusik zu haben, was in der griechischen sich findet. Wir hoffen aber, dass durch die Erforschung der letzteren etwas mehr Licht darüber verbreitet wird, wenn wirklich die römische von der griechischen Kirche ihre Musik erhalten hat. In der griechischen nämlich sind uns manche Dinge echt altgriechischen Ursprungs erhalten, wovon wir in der römischen gar keine Spuren finden.

Was die Semantik der griechischen Kirche betrifft, die wir in Handschriften des siebenten — nach Burney's Mittheilungen auch des fünften — Jahrhunderts finden, so ist sie eine geniale Erfindung *) und im Vergleich mit der altgriechischen Semantik ist hiemit ein grosser und bedeutender Fortschritt gemacht worden; denn die vier und sechzig Zeichen, deren sie sich zur Notirung bedient, zeigen nicht nur bestimmte Intervalle, sondern auch zugleich die *χειρονομία* und *ἀκολουθία*, Rhythmus und Begleitung. An Tonarten, Versetzungs- und Transpositionsscalen-Zeichen ist sie reicher wie das moderne abendländische System, welches sie auch durch die Anwendung der drei chromatischen Figuren sowie durch die aus diesen abgeleiteten verschiedenartigen Scalen beider Chroen übertrifft, ein Zeugniss des Reichthums der antiken und spätantiken Melopöie.

Stellen manche die Behauptung auf, dass die Erfindung

*) Villoteau p. 818. La composition et la formation du système musical des Grecs modernes, les signes qu 'ils emploient pour le noter et les regles qui leur en enseignent l'usage dans la pratique de l'art, tout anonce à la verité, un ouvrage ingenieusement conçu, et savamment executé par des hommes de beaucoup d'imagination, de beaucoup d'esprit et tres-instruits.

der erwähnten Semantik ein Produkt des Hasses der Christen gegen die Heiden sei, so scheinen sie behaupten zu wollen, dass dieser Hass sich auf die gesammte griechische Bildung beziehe, ein Umstand, welcher die Kirchenväter verhindert haben soll, von der altgriechischen Harmonik und Melopöie Gebrauch zu machen, die noch zu jener Zeit existirenden altgriechischen Melodien auszubeuten und zu benutzen. Wir haben es hier selbstverständlich nicht mit dem gewöhnlichen Volke, sondern mit seinen Führern und Vorstehern zu thun, da alles von diesen ausgeht, und was sie thun, gutgeheissen und angenommen wird; denn Hymnographie und Melopöie war ausschliesslich ein Privilegium dieser. Nur dann wäre man zu dieser Ansicht berechtigt gewesen, wenn man beweisen könnte, die Führer und Vertheidiger der ersten wie auch späteren Jahrhunderte des Christenthums seien Leute voll Fanatismus und Aberglaubens gewesen, jeder Bildung und jedes höheren Wissens baar. Soviel wir aber aus den uns erhaltenen Schriften der Kirchenväter erfahren, standen diese, wenn auch nicht auf einer höheren, so doch auf der gleichen Stufe der Bildung mit ihren Zeitgenossen, den heidnischen Gelehrten; ja mit Ausnahme von Tatian und Tertullian, der zwei entschiedensten Gegner der griechischen Bildung, für welche im Heortologium der griechischen Kirche sich kein Platz fand, würde man schwerlich Stellen aufweisen können, welche den geringsten Hass gegen die griechische Bildung verriethen. Es erscheint diese Behauptung als eine übertriebene. Sie hätten gerade so gut behaupten können, es wäre auch von der griechischen Sprache, als einer heidnischen, kein Gebrauch gemacht worden. Die Christen aber, die theils Griechen, theils hellenisirte Völker waren — wir haben immer die griechischen Kirchen vor Augen — machen dieselben Ansprüche auf die Sprache, sowie auch auf alles, was damit in Verbindung steht. Ein genügender Beweis dafür ist theils die Gelehrsamkeit der Kirchenväter selbst, theils ihre Mahnungen an ihre Glaubensgenossen zur Pfleg-

ung der griechischen Bildung, die sie als unentbehrlich zu ihrem Zwecke, der Verwirklichung der christlichen Ideen und Principien, als eine vorbereitende und geeignete betrachten. Klemens Alexandrinus empfiehlt seinen Glaubensgenossen am wärmsten das Studium der gesammten griechischen Literatur, die Dialektik nicht ausgenommen *). Christenkinder, welche später hohe Aemter in der griechischen Kirche bekleideten, wurden nicht abgeschreckt, theils nach Alexandrien und Palästina, **) theils nach dem noch halb heidnischen Athen zu wandern, um von heidnischen Schulen und Lehrern ihre Bildung zu holen. Gregorius der Theologe widersetzt sich dem von Julian erlassenen Gesetze, die Christen sollten keine griechische Bildung geniessen und spricht sich in seinen Reden gegen dieses Verbot mit der grössten Erbitterung aus. ***) Basilius der Grosse empfiehlt in seiner *Παραίνεσις πρὸς τοὺς νέους* †, das Studium aller Dichter und Philosophen ohne Ausnahme, bezüglich der ersteren im platonischen Sinne. Auch in der späteren Zeit tauchen Leute auf, welche eine ausgezeichnete Kenntniss des Griechischen an den Tag legen, anderseits eine Menge von Hymnographen, welche trotz des spärlichen dichterischen Stoffes, den die christliche Religion ihnen bietet, zur Bildung neuerer Wörter und Ausdrücke griffen. Die Kirchenväter der vier ersten Jahrhunderte treten als eine besondere dem Gebiete der Ethik und Kosmogonie nach, der Platonischaristotelischen ähnliche, mit weniger Ausnahmen verwandte Sekte auf, ††) welche von den übrigen gleichzei-

*) Clem. Alex. ed. Dnd. Strom. p. 192. cap. IX. p. 37. cap. X p. 185.

**) Greg. Naz. orat. 10. p. 162 D. p. 163 B. p. 173 A.

***) Greg. Naz. orat. 3. p. 51 *A. καὶ διὰ τοῦτο ὡς ἀλλοτρίου καλοῦ φῶρας τῶν λόγων ἡμᾶς ἀπήλασεν, ὥσπερ ἂν εἰ καὶ τεχνῶν εἴρξεν ἡμᾶς, ὅσαι παρ' ἕλλησιν εὕρηνται.* ibid. p. 96, D. p. 97 D.

†) Basil. M. cd. Paris. altera. De legendis libris gentilium p. 245, 247, 250.

††) Just. philos. et mart. ed. Ott. p. 200, 13. Athenag. athen. Supplic prochrist. p. 30 und 182.

tigen Sekten eklektischerweise das Nützliche, Zweckmässige und Brauchbare auswählt und sich aneignet*), deren Hauptsache die Ethik ist. Diese betrifft das Volk, nicht die Gelehrten; in dieser Beziehung stehen sie daher mit den übrigen Sekten ihrer Zeit auf gleichem Boden. Sie scheuen sich durchaus nicht, alles von den Schriften der griechischen Dichter und Philosophen zu entlehnen und sich anzueignen; es genügt ihnen, wenn ihrem ethischen Zwecke nichts entgegentritt. Dies beweist selbst der Umstand, dass ein und derselbe Philosoph und Dichter bald gelobt und zum Beweis herangezogen, bald getadelt und bekämpft wird, und zwar von einer und derselben Person.

Man kann allerdings viele Stellen bei den Kirchenvätern aufweisen, welche eine gewisse Polemik gegen heidnische Philosophen enthalten; indess enthalten diese nicht die geringste Feindseligkeit. Welchen Hass gegen die griechische Bildung könnte man auch solchen Leuten zuschreiben, welche sich in ihren Vertheidigungsschriften offen als Platoniker erklären, die sich nicht scheuen, die Aehnlichkeit der christlichen Religion mit dem griechischen Mythos zuzugestehen?**) Welche feindselige Gesinnung könnte man Leuten beilegen, die in ihren Streitigkeiten mit den heidnischen Gelehrten auf griechische Dichter und Philosophen sich berufen? Die Polemik der Kirchenväter ist theilweise gegen diejenigen gerichtet, welche ihnen bei der Erörterung der zum Ersatz des antiken Mythus gebotenen neuen Religion die Dialektik entgegenstellten, hauptsächlich nur gegen den griechischen Mythus, und bezweckte nichts anderes als dessen gänzliche Aufhebung und Beseitigung, nicht etwa aus rohem Fanatismus und Aberglauben, sondern weil sie von derselben Ueberzeugung ausgehen, wie sie Plato im zweiten und dritten Buche seiner Republik ausspricht. Dies ist der einzige Punkt, den ihre Polemik betrifft; seine Vernichtung liegt ihnen vor allem am Herzen, und, wenn

*) Clem. alex. Srom. p. 32.

**) Just. phil. et mart. p. 62, und p. 58. Greg. Naz. orat. 3. p 106.

man dies Hass nennen will, so lässt sich dieser Hass mit dem Platonischen identificiren.

Aus vielen Stellen bei den Kirchenvätern lässt sich beweisen, dass die Musik in der Kirche wie im Privatleben in demselben Sinne, welchen ihr Plato und Aristoteles zuschreiben, eingeführt, empfohlen und gepflegt wurde, nämlich zur Erziehung, Erholung und Reinigung der Leidenschaften **). Die Musik der christlichen Kirche konnte keine andere als die ihrer Zeit sein, und davon nicht viel abweichen; denn sonst würde sie als eine fremdartige, dem Ohre unbekannte, gewiss ihren Zweck unmöglich erreichen können. Gemäss den ethischen Principien des Christenthums trug sie zur Sittlichkeit bei, und was wir oben hinsichtlich der Dichter und Philosophen-Schriften sagten, gilt gewiss auch für die Musik. Auch in der späteren Zeit hat man Sorge dafür getragen, in dogmatischer Weise sie durch festgestellte *Θέσεις* und Regeln einer Melopöie vor Corruption zu bewahren, und das Privilegium der Hymnographie und Melopöe blieb bis zu den letzten Zeiten ausschliesslich Eigenthum hochgestellter Personen, wie Patriarchen, Metropoliten, Bischöfe, und den von der Kirche anerkannten Meloden.

Hatte schon in den ersten Jahrhunderten die Musik die ihr zukommende Stelle in der Kirche eingenommen, so war sie bereits im vierten Jahrhundert allgemein verbreitet. Der Chor, dessen Zweitheilung nach Basilius, von Gregorius Thaumaturgus zum ersten Male in der neocäsarischen Kirche

*) Clem. alex. Strom. cap. XI. p. 192 *Ἀπτέον ἄρα μουσικῆς εἰς κατακόσμησιν ἤθους καὶ καταστολήν.* Basil. M. Serm. II. *Τῷ μὲν δοκεῖν μελῳδῶσι, τῇ δὲ ἀληθείᾳ τὰς ψυχὰς ἐκπαιδεύονται.* Basil. M. Homil. in psalm. primum p. 90, B. und p. 127. *Καί πού τις τῶν σφόδρα τεθηριωμένων ὑπὸ θυμοῦ, ἐπειδὰν ἄρξηται τῷ ψαλμῷ κατεπᾴδεσθαι, ἀπῆλθεν εὐθὺς τὸ ἀγριαῖον τῆς ψυχῆς τῇ μελῳδίᾳ κατακοιμίσας.* Clem a. lex. Paedag. II. Just. phil. et murt. respons. 107. Basil M. De legen. libr. gent. p. 2ͻ4. Greg. Naz. orat. 4 p 130, *β*.

statt fand *), bestand aus Männern, Frauen und Kindern **); die Hymnen wurden nicht nur in der Kirche, sondern auch auf dem Markte gesungen***); der Gesang war ein *ποικίλον* †), und den Berichten des Basilius nach ähnlich dem der Therapeuten ††). Gewiss aber brauchte man nicht auf einen Johannes Damascenus oder Papst Gregorius — was nur für die römische Kirche möglich ist — zu warten, um im achten Jahrhundert den Kirchengesang zu regeln, der sicherlich in den früheren Zeiten um so erhabener sein musste, je mehr die Gelehrsamkeit der früheren die der späteren übertrifft. Die Begeisterung der Kirchenväter für die Musik im Platonischen Sinne ist eine ausserordentliche und die Thätigkeit des Basilius für den Gesang †††) geht soweit, dass ihm von seinen Gegnern Vorwürfe der Känotomie und des Notorismus gemacht werden, welche er mit Hinweisung auf die Uebereinstimmung aller griechischen Kirchen, die er nachahme, von sich abwehrt. *) Diese Vorliebe dauert im Verlauf der Zeiten fort wie auch die *ποικιλία* des Gesanges nach den Angaben der Handschriften bis zur Einnahme Konstantinopels, zu welcher Zeit die Musik, wie uns die erhaltnen Melodien beweisen, in einem guten Zustand sich befindet. Die grosse Menge der Meloden, unter denen nicht wenige Patriarchen, Metropoliten und Bischöfe, sogar Kaiser vorkommen, die Aufträge

---

*) Basil M. de spir. p. 87. *Ἐν τοίνυν τοῦ Γρηγορίου καὶ ὁ νῦν ἀντιλεγόμενος τρόπος τῆς δοξολογίας ἐστὶν ἐκ τῆς ἐκείνου παραδόσεως τῇ ἐκκλησίᾳ πεφυλαγμένος.*

**) Basil. M. *ὁμιλία εἰς τὸ ἑξαημ.* p. 55.

***) Basil. M. Homil. in psalm. prim p. 127.

†) Basil. M. Reg. fus. tract Quest. 37.

††) Basil. M. *Ἐπιστ. τοῖς κατὰ Καισάρειαν κληρικοῖς* 207 p. 450. *Καὶ νῦν μὲν διχῇ διανεμηθέντες ἀντιψάλλουσιν ἀλλήλοις. Ἔπειτα πάλιν ἐπιτρέψαντες ἑνὶ κατάρχειν τοῦ μέλους, οἱ λοιποὶ ὑπηχοῦσι, καὶ οὕτως ἐν τῇ ποικιλίᾳ τῆς ψαλμῳδίας.*

†††) Basil. epist. II. ad Greg. Naz.

*) Epist. 207.

seitens der Kaiser und Patriarchen an die von der Kirche anerkannten Meloden zur Componirung neuer Melodien beweisen, dass auch im Mittelalter die Musik besonders gepflegt wurde.

Mit Recht könnte man die Frage aufwerfen, ob zu jener Zeit, als die Musik in der Kirche eingeführt wurde, noch Reste der altgriechischen Musik vorhanden waren. Gewiss hatte man unvergleichlich mehr, als uns erhalten worden ist. Dionysius der Halikarnassier*) besass noch das „*Σῖγα σῖγα λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης τίθετε*“ mit musikalischen Noten versehen; anderseits bestand noch der altgriechische Kultus bis ins vierte Jahrhundert, und wie Plutarch**) und Athenäus***) berichten, wurden noch zu ihrer Zeit bei den heidnischen Festlichkeiten die ältesten Hymnen gesungen. Wir möchten nicht behaupten, dass ganze altgriechische Melodien den christlichen Texten angepasst wurden, weil hiefür weder ein erschöpfender Beweis, noch ein Gegenbeweis geliefert werden kann, aber wir sehen auch keinen Grund, der die Kirchenväter hätte abschrecken können, wenn in den altgriechischen Melodien etwas Brauchbares sich fand, ohne dass es ihrem ethischen Zwecke entgegentrat, davon Gebrauch zu machen, wie auch der angebliche Hass den Gregorius theologus nicht gehindert hat, den heidnischen Euripides zum *Χριστὸς πάσχων* umzuwandeln. Warum wohl sollten die Kirchenväter von der griechischen Melopöie nicht Gebrauch machen, da sie ihre Hymnen nach dem Gesetze der griechischen Poesie dichteten? War denn nicht auch die Metrik heidnisches Produkt, wie Rhetorik und die übrigen Disciplinen? Hatte die

*) De compos. Verb. cap. II.

**) Plutar de mus. VI. *Οὗτος γὰρ* (sc *Ὄλυμπος*) *τοὺς νόμους τοὺς ἁρμονικοὺς ἐξήνηγκεν εἰς τὴν ἑλλάδα, οἷς νῦν χρῶνται οἱ Ἕλληνες ἐν ταῖς ἑορταῖς τῶν θεῶν.*

***) Athen; *ΙΔ*. 632 f. *Τηροῦσιδὲ* (sc. *Λακεδαιμόνιοι*) *καὶ νῦν τὰς ἀρχαίας ᾠδὰς ἐπιμελῶς, πολυμαθεῖς τε εἰς ταύτας εἰσι καὶ ἀκριβεῖς.*

Melopöie — ausgenommen die corrupte — etwas dem Dogma Entgegentretendes? Bei welcher Nation wohl hätten sie dieselbe finden und entlehnen können? Wenn man diess von der jüdischen Nation vermuthen wollte, so finden wir doch judaeisirende Griechen nicht, wohl aber hellenisirende Juden. Dass die Musik von den übrigen Disciplinen, welche die griechische Kirche mit der Sprache geerbt, eine Ausnahme gemacht hätte, ist ganz unwahrscheinlich.

Die Ursachen dafür, dass man von der griechischen Kirchenmusik trotz vieler Mühe nichts Positives erfahren konnte, sowie auch dass das darüber Geschriebene unrichtig ist, haben wir bereits oben angegeben. Die Schwierigkeit lag hauptsächlich in der Semantik, mit welcher der theoretische Theil am engsten verbunden ist, zu deren Erklärung das Wenige, jedoch in genügender Weise uns Erhaltene welches in den abendländischen Bibliotheken verborgen lag, unerforscht und unbenützt blieb. Ohne Beschaffung neuer Hilfsmittel könnten wir auch keinen weiteren Schritt machen, da die Kenntniss des im Jahre 1818 gebildeten Systems ebenso wenig, wie die theoretischen Schriften der heutigen griechischen Sänger uns dazu halfen. Durch den Besuch der Pariser, Wiener, Münchener und Oxforder Bibliothek ist es unseren Bemühungen gelungen, das nöthige Material aufzufinden, zu dessen kurzer Besprechung wir schreiten müssen.

Eine verstümmelte aus 21 Blättern bestehende musikalische Abhandlung von Fabricius (Vol. III. p. 654 ed. Harles) und Vincent (Not. et extr. des Mss. de la bibliot. de Paris. tom. XVI. p. 4 et 259) erwähnt, welche den theoretischen und praktischen Theil der griechischen Kirchenmusik enthält, ist der Hagiopolites, welcher den vierten Theil des cod. gr. par. N. 360 bildet. Als Verfasser dieser Schrift hat Fabricius den Patriarch Ἀνδρέας Κρήτης angenommen; diesem widerspricht Vincent (p. 259), welcher sie dem Stephanus Hagiopolites zuschreibt. Beider Meinung ist unrichtig, da der eigentliche Inhalt des Buches mit Noten

versehene Gesänge zu Ehren der Heiligen für das officium divinum des ganzen Jahres waren. Unter dem Namen Hagiopolites ist das Gesangbuch der hierosolymitanischen Kirche zu verstehen, und in diesem Sinne wird das Buch in allen von uns aufgefundenen musikalischen Abhandlungen citirt. Manche musikalische Abhandlungen für den praktischen Theil enthält der cod. gr. Clark. 36. Die erste ist von Manuel Chrysaphes, einem der gefeiertsten Sänger seiner Zeit, dessen Lebenszeit etwa in das 15. Jahrh. fällt. Die Schrift, welche betitelt ist, „Ἀρχὴ τῶν ἐρωτημάτων τῆς ψαλτικῆς τέχνης“, beginnt mit einer Einleitung, worin der Verfasser sich einen *Προϊστάμενος τῆς ψαλτικῆς τέχνης* nennt, und die Gründe auseinandersetzt, die ihn veranlassten, sie zu schreiben. Er verfasst sie auf eindringliche Gründe seines Schülers Gerasimus und vieler anderen Freunde, die er ermahnt, und auffordert, den von den älteren Melopoioi aufgestellten und von der Kirche sanctionirten Regeln hinsichtlich der Melopöie treu zu bleiben. Hierauf folgt eine Abhandlung des Johannes Damascenus von ihm *ῥυθμητικὴ τέχνη* genannt, deren Inhalt für den praktischen Unterricht und für Anfänger bestimmt ist. Nach dieser folgt eine kurze Abhandlung betitelt *Ἑρμηνεία τῆς παραλλαγῆς τοῦ τροχοῦ* (sc. *δεκαπεντάχορδον*) *τοῦ Κουκουζέλη καὶ περὶ διπλοφωνίας* (sc. *τὸ διὰ πασῶν ἀντίφωνον*) die auch die Umkehrungs-Intervalle bespricht. Eine kurze Abhandlung über die Tonarten betitelt „*Σύνοψις ἀρίστη τῶν ὀκτὼ ἤχων*“ enthält der Cod. gr. Baroc. Nr. 48. Von denjenigen Handschriften, welche die mit musikalischen Noten versehenen Melodien enthalten und die wir mit C. M. (cod. melodiarum) bezeichnen, benützten wir beim Besuch der oben genannten Bibliotheken im Ganzen sechzig Handschriften, aus denen wir über 400 Facsimiles genommen haben, wodurch auch eine Vergleichung stattfinden konnte, die zur geschichtlichen Forschung und Erklärung der Semantik bedeutend beitrug. Sie lassen sich in zwei Gruppen theilen, in solche, deren Melodien nicht später als in das

siebente Jahrhundert zu setzen sind, von uns mit A bezeichnet, und in solche mit B gekennzeichnet, deren Melodien vom achten bis siebzehnten Jahrhundert reichen. Die älteste von der Grp. A ist der Cod. Gr. philol. Nr. 204 der Wiener Bibl. des zehnten Jahrhunderts, dessen Melodien grösstentheils anonym sind; und der Cod. gr. 479 der Münchener Staatsbibliothek, welche von dem Wiener unbedeutend abweicht, und dessen Melodien grösstentheils anonym sind; nur wenige werden Personen zugeschrieben, von denen einige im siebenten bis zehnten Jahrhundert gelebt haben, von anderen ist uns ihre Lebenszeit unbekannt.*) Von der Hand des Abschreibers sind nur acht Namen, die anderen zwölf sind von einer späteren Hand hinzugefügt. Ob diese Namen die der Hymnographen oder die der Meloden sind, lässt sich mit Sicherheit nicht bestimmen; übrigens stimmen damit alle anderen dieser Gruppe angehörigen Handschriften nicht überein. Alle Melodien, welche die C. M. Grp. A enthalten, sind zu Ehren von Heiligen, deren Lebenszeit bis ins sechste Jahrhundert fällt, und möglicherweise gleich nach ihrem Tode gedichtet. Sie enthalten die sogenannte *στιχηρά* zu Ehren aller Heiligen des ganzen Jahres, sowie die des Triodium und Pentekostarium; von den *στιχηρά* der Parabletike aber nur die des Anatolins — die des Johannes Damascenus fehlen in allen gänzlich, dessen Name als Heiliger gar nicht vorkommt — und zwar in einer ganz anderen Ordnung als diejenige, welche das Typikon von Sabbas vorschreibt, fehlt mehr als die Hälfte der in diesem Typikon vorgeschriebenen. Die C. M. Grp. B enthalten ausser den *στιχηρά* der Grp. A, die aber ganz verschieden componirt sind, die ganze Akoluthie des *ἑσπερινός*, *ὄρθρος* und *λειτουργία* in voller Uebereinstimmung mit Sabbas Typikon. Als Meloden finden sich ausser denjenigen, die wir in C. M. Grp. A. finden, auch andere der späteren Zeit, vom achten bis siebzehnten Jahrhundert**).

*) Ngr. Christ. Anthol. gr. carm. christ.

**) cf. f. B. Pitra. Hymnogr. de l'Eglise grecque p. CLIII.

Bei manchen Melodien werden die Namen der Hymnographen mit *τὰ γράμματα*, die der Meloden mit *τὸ μέλος* unterschieden und falls Hymnograph und Melod derselbe ist, mit *τάτε γράμματα καὶ τὸ μέλος*. Viele sind aber auch in dieser Gruppe und zwar die Psalmen anonym mit der Bemerkung *μέλος ἀρχαῖον*, *παλαιόν*. Die bedeutendsten Handschriften dieser Gruppe sind zwei Cod. der Wiener Bibliothek die Cod. Gr. philol. Nr. 184 und 194*) beide des vierzehnten Jahrhunderts. Die Gründe, die uns veranlassten die C. M. in zwei Gruppen A und B zu theilen, sind die Semantik und der Styl der Melodien. Die Semantik, weil in den Melodien der C.M. Grp. A. nicht alle von Johannes Damascenus und seinen Zeitgenossen bei den C.M. Grp. B. angewendeten Zeichen vorkommen. Der Styl der Melodien, weil, wenn man dieselben Melodien der Grp. A und B vergleicht, der Unterschied sehr bedeutend hervortritt. Betrachtet man nämlich die der Gruppe A, so gewinnt man gleich die Ueberzeugung, dass sie nach festgestellten, beständigen und streng gehaltenen Gesetzen und Regeln einer gewissen Melopöie componirt worden sind. Im ersten Augenblicke freilich scheinen sie als von einer und derselben Person componirt. Betrachtet man aber die Melodien des Johannes Damascenus und seiner Genossen, so zeigt sich klar genug, dass mit diesem eine andere Epoche hinsichtlich der Melopöie beginnt. Der Melodus ist von den früheren Schranken befreit, und hat dadurch eine, wenn auch nicht absolute, so doch grössere Freiheit gewonnen und ausserdem tragen die Melodien dieser Zeit einen ganz anderen Charakter. Bei den älteren findet man das Einfache, bei den späteren das *ποικίλον*, Langathmige und Weiche. Die Variationen (*μελέται*), Triolen Sextolen und fast alle Rhyth-

*) In diesen Handschriften finden sich Melodien mit der Aufschrift *Δυσικόν, φραγγικόν* (vergl. auch Pitra's Hymnographie de l'église grecque p. 66) woraus man schliessen kann, dass die Melopöie des Abendlandes den griechischen Sängern nicht unbekannt war.

men, einfache und gemischte, welche bei den Melodien der C. M. Grp. B. im übertriebenen Maasse vorkommen, fehlen in denen der Grp. A, deren Rhythmus, mit geringen Ausnahmen, fast spondeisch ist, theils σύνθετος, theils ἀσύνθετος. Die Thätigkeit der Melodien übertrifft in der späteren Zeit die der Hymnographen. Nicht nur werden dieselben älteren Melodien nach Gesetzen einer neuen Melopöie componirt und viele durch Hinzufügung der ὑποστάσεις verschönert, sondern auch neue Gesangsgattungen erfunden, wie die ἀναγραμματισμοὶ, ἀναποδισμοὶ, κρατήματα, οἶκοι u. s. w. deren Melodien eine ausserordentliche Pflege der Musik, sowie im Singen gut geübte und trefflich disciplinirte Leute verrathen.

Die Hindernisse, welche dem Forscher zur Gewinnung eines positiven und wahren Begriffes der griechischen Kirchenmusik im Wege standen, sind nun durch die von uns aufgefundenen und oben besprochenen Hilfsmittel aufgehoben und beseitigt. Wir schreiten daher getrost zur Erörterung und Besprechung desjenigen theoretischen Theils, welcher von der Semantik unabhängig ist, zur Widerlegung der darüber verbreiteten falschen Ansichten und Urtheile, indem wir das auf die uns bei den byzantinischen Hermonikern erhaltenen Nachrichten stützen und auch auf die oben besprochenen musikalischen Abhandlungen, ferner auf die durch die Aufklärung der Semantik gewonnenen Resultate und bestätigte Ueberzeugung.

Durch die cM Grp A und B, gewinnen wir die feste Ueberzeugung, dass die musikalische Theorie der griechischen Kirche bezüglich der Intervalle und Tonarten nicht nur dieselbe wie bei den alten Griechen ist, sondern auch dieselbe und unverändert im ganzen Verlauf der Zeit, ja sogar noch bis heute geblieben ist, eine Behauptung, die wir Schritt für Schritt mittelst der aus jedem Jahrhundert uns erhaltenen unzähligen Melodien mit der grössten Sicherheit beweisen können. Im Gegentheil behauptet R. Westphal (Metrik der Griechen, erster Band zweite Auflage p. 310 §. 27a) bei Be-

sprechung der Harmonika des Manuel Bryennius, dass wir durch einzelne in dieser Harmonika hineinverwebte Capitel, mit einer späteren Theorie bekannt gemacht werden, welche verschieden von derjenigen sei, die uns die gesammten übrigen Musiker überliefern. „Um so interessanter, sagt Westphal, „sind einzelne in diese Excerpte — der Harmonika des „Bryennius — hineinverwebte Capitel, die uns mit einer „spätern Theorie bekannt machen als derjenigen, welche „uns die gesammten übrigen Musiker überliefern, und die „Bryennius selber als die Theorie der „Melopoioi" bezeichnet. „Es sind das die praktischen Musiker seiner Zeit (οἱνεώτεροι „τῶν μελοποιῶν p. 485), die einer von der Aristoxenischen „und Ptolemäischen Ueberlieferung wesentlich verschiedenen „Norm folgen, derselben Norm, die auch der Theorie Huch- „bald's und der gesammten Musik des mittelalterlichen „Abendlandes zu Grunde liegt." Diese Behauptung Westphals beruht gänzlich auf einem Missverständniss des Bryennius, und zwar auf einem Missverständniss, wie man es von einem Manne, der Ansprüche auf gute Kenntniss der altgriechischen Musik hat, nicht erwarten sollte. Zur einer solchen willkürlichen und unbegründeten Annahme hat diesen sonst geachteten Mann die Voraussetzung verleitet, es habe das, was im Mittelalter in der abendländischen Musiktheorie vorging, auch für die musikalische Theorie der Byzantiner volle Geltung erlangt, so dass wir uns zu der Annahme veranlasst sehen, es habe zu jener Zeit eine allgemeine Musikschule existirt, welche diese Theorie in allen europäischen Ländern verbreitete, und als haben alle Musiker jener Zeit so mangelhafte Kenntnisse hinsichtlich der musikalischen Theorie besessen, dass sie trotz der vielen über die Musik vorhandenen Schriften, nicht einmal im Stande waren, zu verstehen, was eine dorische, phrygische und lydische Tonart hiess, was mit anderen Worten so viel sagen will, sie konnten nicht lesen. Dass in Konstantinopel eine solche Theorie weder existirt hat, noch von da ausgegangen und zu den Abendländern gekommen ist, wird uns hoffentlich

zu beweisen gelingen. Dass aber Griechen die Schrift von Huchbald zu ihrem Unterrichte benützt hätten, oder nach irgend einer italischen Stadt behufs Ausbildung in der Musik gereist wären, ist unglaublich, da sie bessere und vollkommenere Schriften in ihrer Sprache besassen, welche das ganze Abendland zu jener Zeit entbehrte. Wenn jedoch noch früher die abendländischen Musiker in diese falsche Theorie verfallen waren, so kann man daraus nicht schliessen, dass auch die Griechen ihnen gefolgt sein müssten. Die Schuld dieser falschen Theorie tragen nur die abendländischen Musiker, keineswegs aber die Byzantiner, denen manche alle mögliche Fehler zuzuschreiben geneigt sind.

Die bryennische Theorie ist dieselbe und übereinstimmend mit der der übrigen Harmoniker, und die Capitel, worauf sich Westphal beruft, sprechen für eine verschiedene Theorie ganz und gar nicht. Selbst das „οἱ νεώτεροι τῶν μελοποιῶν", welches n ur ein einziges Mal (pag. 485)vorkommt*), sonst einfach „οἱ μελοποιοί", und welches Westphal mit „die praktischen Musiker der bryennischen Zeit" übersetzt,

*) Bryen. Harm. 4, 3 p. 484 Οὗ δὲ ὁ τρίτος μέση, οὐχ ὁμοίως ἦχον τρίτον πλάγιον ἐκάλεσαν (sc. οἱ μελοποιοί),.... δι αἰτίαν τοιαύτην. Οἱ πρὸ Πυθαγόρου καὶ Τερπάνδρου μελοποιὸι, ἑπτάχορδον λύραν ᾄδοντες, ἰσάριθμα τὰ εἴδη τοῦ μέλους τοῖς φθόγγοις ἐτίθεντο· καὶ ἀφ' ἑκάστου φθόγγου τὴν ἀρχὴν τοῦ μέλους ποιούμενοι, καὶ ἄλλο γε ἄλλως καλοῦντες, τὸ ἕβδομον εἶδος ἰδίως βαρὺ προσηγόρευον, διὰ τὴν πολλὴν καὶ σφοδρὰν κάτωθεν ἀγωγὴν τοῦ πνεύματος.... 'επεὶ δὲ ἐν ὑστέροις ὅ, τε Πυθαγόρας καὶ ὁ Τέρπανδρος, τῇ ἀρχαιοτρόπῳ ἑπταχόρδῳ λύρᾳ ὀγδόην χορδήν, δι' οὓς προείπομεν λόγους προσήρμοσαν· καὶ ἰσάριθμα τὰ εἴδη, οὐ τοῖς φθόγγοις ὡς οἱ πρὸ αὐτῶν, ἀλλὰ τοῖς διαστήμασιν οὐκ ἀπεικότως ποιοῦντες, καὶ οὗτοι το ἕβδομο ὁμοίως τοῖς πρὸ αὐτῶν βαρὺ προσηγόρευον, ἔδοξε καὶ τοῖς νεωτέροις τῶν μελοποιῶν κατὰ τοὺς παλαιοὺς ὀνομάζειν αὐτόν εἰς μνήμην ἴσως τῆς ἀρχαιοτρόπου ἑπταχόρδου λύρας τοῦτο ποιούμενοι καί περ καὶ οὗτοι ὡς οἱ πρῶτοι τῶν παλαιῶν τὰ εἴδη τοῦ μέλους, οὐ τοῖς διαστήμασιν τοῦ διὰ πασῶν, ἀλλὰ, τοῖς φθόγγοις ἴσα τιθέμενοι.

obwohl Bryennius immer mit ἐκάλεσαν spricht, ist falsch aufgefasst. In dieser Sectio (4, 3. pag. 484) gibt Bryennius die Erklärung, warum der ἦχος πλάγιος τρίτος von den Melopoioi βαρὺς genannt worden ist, woraus sich klar genug ergibt, dass damit nicht die Melopoioi seiner Zeit, sondern die spätantiken gemeint sind. In der genannten Sectio unterscheidet Bryennius drei Epochen die vorpythagoreische, die pythagoreische und nachpythagoreische. Zugleich gibt er an zwei Epochen von Melopoioi, die der pythagoreischterpandrischen, welche die Diapasonsgattungen nicht nach den Tönen des Diapason, sondern nach den Intervallen desselben zählten, und die der nachpythagoreischterpandrischen welche die Diapasonsgattungen nach den Tönen, nicht nach den Intervallen des Diapason zählten und welche die „νεώτεροι τῶν μελοποιῶν" des Bryennius sind. Wir wissen aber aus den Harmonika des Klaudius Ptolemäus (lib. II, cap. X) dass diese letzteren seine Vorgänger und Zeitgenossen waren. Diesen Melopoioi schreibt Bryennius auch die Benennung der Tonarten mit πρῶτος, δεύτερος, τρίτος, τέταρτος, u. s. w. zu; und da wir aus den ältesten CM. Grp. A wie auch aus der Geschichte der Musik erfahren, dass diese Namen nicht zur Zeit des Bryennius, sondern viel früher den Tonarten gegeben worden sind, so lässt sich daraus mit Sicherheit schliessen, dass Bryennius keineswegs die Melopoioi seiner Zeit meint, sondern die spätantiken im Gegensatz zu den „οἱ πρῶτοι τῶν παλαιῶν". Man hat angenommen, dass die Benennung der Tonarten mit πρῶτος, δεύτερος u. s. w. in der christlichen Zeit stattgefunden habe, weil kein Harmoniker davon Erwähnung macht. Dann ist man aber gezwungen anzunehmen, dass auch die hypolydische in der christlichen Epoche βαρὺς genannt wurde, weil wir diese Benennung bei keinem Harmoniker finden, was mit den Berichten des Bryennius im Widerspruch steht. Dieser nämlich sagt, dass der Name βαρὺς bereits bei den vorterpandrischen Melopoioi in Anwendung war; auch ist es sehr wahrscheinlich, dass auch die Namen πρῶτος, δεύτερος u.

s. w., wenn das, was Bryennius berichtet, wahr ist, von den älteren Melopoioi angewendet wurden. Dass aber bei den Melopoioi Manches vorkam, was die Harmoniker als ihrem Gebiete nicht angehörende Sachen verschweigen, beweist Folgendes. Bei Aristides Quintilianus (p. 245) kommt nur ein einziges Mal das Wort „φϑόροι" ohne weitere Erklärung vor, woran nur Bellerman Anstoss nahm — Westphal und alle übrigen machen davon gar keine Erwähnung. Ebenso schweigen alle übrigen Harmoniker von der zweiten und dritten Figur der Tetrachorden des enharmonischen und chromatischen Geschlechtes, — die des letzteren noch heute in Anwendung bei den Melodien der griechischen Kirche — und die Kunde davon verdanken wir einer einzigen Stelle (p. 74) bei Aristoxenus und Hagiopolites)*) (fol. 14, sowie der griechischen Kirchenmusik — der römischen sicherlich nicht — eine Stelle, die von allen, welche über altgriechische Musik geschrieben haben, ganz unberücksichtigt blieb.

Indem nun Westphal die von Bryennius erwähnten Melopoioi als die seiner Zeit irrthümliche betrachtet und ihnen eine verschiedene, der huchbaldischen ähnliche von der der übrigen gesammten Harmonikern abweichende Theorie zuschreibt, überrascht er uns mit folgenden wunderbaren Entdeckungen**). Dass die achte Tonart, tonus hypemixolydius, eine byzantinische mittelalterliche Erfindung sei; dass das Dekapentachordon der Melopoioi bei Bryennius ein anderes (G—g—g' p. 317) als das der übrigen Harmoniker (A—a—á) sei, dass die byzantinische mittelalterlichen Tonarten aus sieben, wie die vorterpandrischen (p. 313), nicht aus acht Tönen bestehen; dass endlich die Namen der Tonarten zur Bryennius Zeit und noch früher, wie in der abendländischen Musik, verändert worden wären.

Hinsichtlich der ersten Behauptung Westphals ist die Anwendung der achten Tonart, tonus hypermixolydius —

*) Vergl. auch Bellermann Anonymus de musica p. 73.

**) cf. Westphal Matr. der Gr. Band I. §. 27 a. p. 310—320. Zweite Aufl.

welche der Diapasonsgattung nach, dieselbe mit der hypodorischen ist, und deren Unterschied nur darin liegt, dass sie seiner dynamischen Lage nach, um eine Octave höher liegt, nämlich im *τόπος φωνῆς*, und somit die Diapasonsgattungen immer sieben bleiben — keine byzantinische mittelalterliche Erfindung. Sie bestand schon zur Zeit des Aristoxenus, sowie in der Theorie der Vorgänger und Zeitgenossen des Klaudius Ptolemäus und wir brauchen einfach auf das zehnte Capitel des zweiten Buches der Harmonika des letzteren hinzuweisen wo es ausdrücklich heisst: „*ᾧ τόνῳ* (sc. *ὑποδωρίῳ*) *τὸν διὰ πασῶν ἐσόμενον ἐπὶ τὸ ὀξὺ, τὸν αὐτὸν ὄντα, προσηγόρευσαν ὑπερμιξολύδιον, ἀπὸ τοῦ συμβεβηκότος, ὡς ὑπὲρ τὸν μιξολύδιον εἰλημμένον τῷ μὲν ὑπὸ καταχρησάμενοι πρὸς τὴν ἐπὶ τὸ βαρύτερον ἔνδειξιν, τῷ δὲ ὑπὲρ πρὸς τὴν ἐπὶ τὸ ὀξύτερον.*“ Wie es scheint, macht Westphal keinen Unterschied zwischen Diapasonsgattungen (*εἴδη τοῦ διὰ πασῶν*) und Tonarten (*τόνοι, τρόποι ἁρμονίαι*) Er vergisst bei Besprechung des Byzantiners die dreizehn Tonarten bei Aristoxenus, die fünfzehn bei Aristides Quintilianus — auch bei Hagiopolites (Vincent. p. 262) sowie die drei *τόποι φωνῆς* mit ihren Transpositionsscalen. Auch diejenigen, welche die drei tonoi sangen „*οἱ τοὺς τρεῖς τόνους ᾄδοντες*“ wendeten zehn Tonarten an, nämlich nach den drei „*τόποι φωνῆς, ὑπατοειδής, μεσοειδής, νητοειδής*“ worüber der cod. gr. Monac. Nr. 104 fol. 290, folgendes Fragment enthält „*Οἱ τοὺς τρεῖς τόνους ᾄδοντες, ᾄδουσι φρύγιον, λύδιον δώριον, ὑποφρύγιον, ὑπολύδιον, ὑποδώριον, ὑπερφρύγιον, ὑπερλύδιον, ὑπερδώριον, μιξολύδιον. Τούτων ὁ μιξολύδιος ὀξύτερος τούτου ἐχόμενος ὁ λύδιος .... βαρύτερος ἡμιτονίῳ* u. s. w. Der Unterschied zwischen denjenigen, welche die drei *τόνοι* sangen, und denjenigen, welche die sieben, lag darin, dass die ersteren die Tonarten nur nach dem getrennten, die letzteren nach dem getrennten und verbundenen System anwendeten.

Hinsichtlich des zweiten Punktes, dass das Dekapentachordon der Melopoioi bei Bryennius nicht dasselbe wie bei den übrigen Harmonikern sei

Altgriechisch

A H c d e f g a h c̄ d̿ ē f̿ g̿ ā

1 $^1/_2$ 1 1 $^1/_2$ 1 1 1 $^1/_2$ 1 1 $^1/_2$ 1 1

Byzantinisch nach Westphal

G A H c d e f g a h c̄ d̿ ō f̿ g̿

1 1 $^1/_2$ 1 1 $^1/_2$ 1 1 1 $^1/_2$ 1 1 $^1/_2$ 1

beruft sich Westphal auf die Sect. 2, 3, 4; 3, 4, 5, besonders aber und hauptsächlich auf die Sect. quarta des zweiten Buches (2, 4 p. 405 richtig p. 408) in welcher Sectio keine Rede von den Tonarten der Melopoioi*) ist, sondern von den acht Tonarten mit den altgriechischen Namen, und so gesteht damit Westphal, dass Bryennius keinen Unterschied zwischen altgriechisch und Tonarten der Melopoioi macht, womit wir auch einverstanden sind. Da nun Bryennius in allen Sectionen, worauf sich Westphal bezieht, auf das *τέλειον ἡρμοσμένον* und den *κανὼν ἁρμονικός* sich beruft, so wollen wir erst untersuchen, was er darunter versteht.

In seiner Einleitung sagt Bryennius ausdrücklich, dass er mit seinen Harmonika der Musik zu Hilfe komme, um deren Studium (*ὑπομνηματικοῖς ὅπλοις*) seinen Zeitgenossen zu erleichtern und zugänglicher zu machen. Dabei gibt er an, dass er dasselbe, was die übrigen Harmoniker darüber ausgesprochen, mitzutheilen beabsichtige, und man möchte ihm deswegen keine Vorwürfe machen, wenn er dasselbe mit denselben Worten wiederhole. Die Theorie der Melopoioi erachtet er nicht als eine verschiedene von der der übrigen Harmonikern, und diess beweist der Umstand, dass er sie nie angreift oder tadelt, sondern im Gegentheil er billigt sie und als eine vollständig richtige betrachtet. Ferner da

---

*) Diese acht Tonarten schreibt Bryennius nicht nur der Melopoioi, sondern auch dem Ptolemäeus zu (1, 8. p. 389). *Κατὰ μὲν τὸν Ἀριστόξενον τόνοι εἰσὶ τρισκαίδεκα . . . κατὰ δὲ Πτολεμαῖον ὀκτώ· ὑποδώριος, ὑποφρύγιος, ὑπολύδιος, δώριος, φρύγιος, λύδιος, μιξολύδιος, ὑπερμιξολύδιος.* (Vgl. auch Ptolem. Harm. II. cap. X. p. 71 nebst Diagram).

er über Harmonik zu sprechen beabsichtige, so sei es nothwendig, alles, was zur Eintheilung des „*κανὼν ἁρμονικός*“ beitrage, vorauszuschicken, da alles, was zu dieser Wissenschaft gehört, sich darauf beziehe. Da alles dies auf die Saiten des eigentlich „*τέλειον ἡρμοσμένον σύστημα*“ bezogen wird, so sei es nothwendig vorauszuschicken, wie viele es seien, und wie eine jede genannt werde, nicht minder welches System eigentlich *τέλειον τοῦ ἡρμοσμένου* heisse, und wer der erste von der Alten gewesen sei, der es erfunden und construirt habe*) Sodann folgt die Definition, welche in voller Uebereinstimmung mit allen übrigen Harmonikern lautet, „*Σύστημα τοίνυν ἐκεῖνογε ἁπλῶς ὀνομάζεται τέλειον, ὃπεριέχει ἐν αὑτῷ ἅπασαν ἁρμονίαν, ταὐτὸ δ' εἰπεῖν ἅπαν εἶδος ἁρμονικόν. Τοῦτο δὲ πάντως ἐστιν, οὗπερ οἱ δύο ἄκροι φθόγγοι ὅ, τε δηλονότι βαρύτατος καὶ ὀξύτατος πρὸς ἀλλήλους ἀντίφωνοί εἰσι, κατὰ τὴν παρὰ τοῖς μουσικοῖς καλουμένην δὶς διάπασῶν συμφωνίαν*“ wo das „*κατὰ τὴν παρὰ τοῖς μουσικοῖς καλουμένην δὶς διὰ πασῶν συμφωνίαν*“ hinreichend beweist was er unter dem *τέλειον ἡρμοσμένον* versteht, dass es nämlich dasselbe ist wie bei den übrigen Musikern, und auf die Frage, wer der erste war, der diess construirt habe, folgt die Antwort und Erklärung (1, 1 p. 361—367), dass es Pythagoras der Samier war. Im Sect. secunda lib. I p. 367 gibt er die Namen der fünfzehn Saiten, und das Warum sie so genannt worden sind und in Sect. sexta p. 383 die drei Figuren des Diatessaron, die fünf des Diapente und die sieben Diapasonsgattungen in voller Uebereinstimmung mit allen übrigen Harmonikern nach dem *σύστημα τέλειον ἀμετάβολον*, was Westphal in p. 317 verschweigt und somit in Abrede stellt. Dass das *σύστημα τέλειον ἡρμοσμένον*, wonach Bryennius in der erwähnten Sectio die sieben Diapasonsgattungen an-

*) Bryen. p. 361. *Ἀναγκαῖον εἰπεῖν καὶ τίς πρῶτος τῶν παλαιῶν τοῦτο ἡρμόσατο . . . . χρὴ τοιγαροῦν εἰδέναι ὅτι ὁ ἐκ Σάμου Πυθαγόρας ἦν ὃς πρῶτος τοῦτο ἡρμόσατο.*

gibt dasselbe wie bei den übrigen Harmonikern ist, beweist seine Berufung auf Ptolemäus in derselben Sectio p. 386; *Σύστημα μὲν ἁπλῶς κατὰ Πτολεμαῖον καλεῖται τὸ συγκείμενον μέγεθος ἐκ συμφωνιῶν . . . . Τέλειον δὲ σύστημα τὸ περιέχον πάσας τὰς συμφωνίας μετὰ τῶν καθ' ἑκάστην εἰδῶν.... Ὁρίζεται δὲ τὸ τοιοῦτον σύστημα τῷ δὶς διὰ πασῶν συμφώνῳ· ἔστι δὲ τοῦτο τὸ ἀπὸ προσλαμβανομένης ἐπὶ νήτην ὑπερβολαίων. Ὑπάρχει δὲ ἐν αὐτῷ τετράχορδα τέσσαρα, διὰ δυοῖν διεζευγμένα, ἀλλήλοις δὲ συνημμένα· τό τε ὑπατῶν καὶ μέσων καὶ διεζευγμένων καὶ ὑπερβολαίων· καὶ ἔτι τόνοι δύο, ὅ τε ἀπὸ προσλαμβανομένης ἐπὶ ὑπάτην ὑπατῶν, καὶ ὁ ἀπὸ μέσης ἐπὶ παραμέσην.* In sectio prima des zweiten Buches p. 393 gibt Bryennius die harmonischen Verhältnisse der Töne des Dekapentachordon, und zwar die Eintheilung des höheren Tetrachords der hypermixolydischen Tonart, welches Tetrachordon auch das höhere des höheren antiphonischen Diapasons des *τέλειον ἡρμοσμένον* ist nach allen Chroen und Geschlechten (p. 393—401) so klar, dass kein Zweifel mehr obwalten kann, dass sein *τέλειον ἡρμοσμένον* ein verschiedenes ist. Er sagt nämlich ausdrücklich (p. 396) *ὥστε μελῳδεῖσθαι τὴν τοιαύτην συμφωνίαν, ἐπὶ μὲν τὸ ὀξὺ κατὰ λειμματιαῖον καὶ ἐπόγδοον καὶ ἐπόγδοον λόγον, κατὰ δὲ τὸ βαρὺ ἐναντίως κατὰ ἐπόγδοον καὶ ἐπόγδοον καὶ λειμματιαῖον.* In sectio tertia lib. II. erwähnt er die acht Tonarten nach dem *σύστημα τέλειον ἡρμοσμένον* mit der Bemerkung p. 406, *δι' ὅνπερ λόγον ἐν τοῖς ἔμπροσθεν διειλήφαμεν.* In sectio quinta lib. II p, 410 bespricht er die acht Diapasonsgattungen der Melodie, welche von den Melopoioi gewöhnlich *ἦχοι* genannt wurden, ohne einen Unterschied zwischen alten und neuen Tonarten der Melopoioi. In sectio sexta lib. II p. 414 kommt Bryennius auf den *κανὼν ἁρμονικός* zu sprechen, welcher identisch mit *σύστημα τέλειον ἡρμοσμένον* ist. Dieser *κανὼν ἁρμονικός* sagt er sei von den Mathematikern erfunden*), worunter keine

*) Ὁ γοῦν τοιοῦτος κανὼν ὑπὸ τῶν μαθηματικῶν ἐπινενόηταί τε καὶ εὕρηται..... Δι' ὃ καὶ οἱ μαθηματικοὶ εὗρον τὸ μέτρον ἐπὶ τοῦ κανόνος τῆς τῶν φθόγγων παραλλαγῆς.

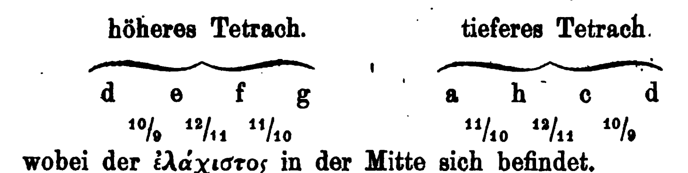
andere als die Pythagoräer, Eukleides und Ptolemäus gemeint sind. In sectio septima lib. II p. 417 gibt er an, dass alles, was früher über Diapasonsgattungen und Tonarten ausgesprochen wurde, gemäss diesem canon harmonicus geschehen sei*), dessen Eintheilung nach den älteren Mathematikern angibt, wie auch die beide Diagrammata beweisen und bestätigen. Nach der Eintheilung des canon harmonicus folgt noch einmal die Eintheilung des höheren und tieferen Tetrachords des höheren antiphoninischen Diapason (p. 423 bis 466) nach allen Chroen und Geschlechten in voller Uebereinstimmung mit allen auctores musicae antiquae. Noch in sectio septima lib. III p. 489 sagt Bryennius ausdrücklich: *δὶ ἣν ἄρα αἰτίαν, τριῶν ἐμμελῶν διαφόρων διαστημάτων ὄντων ἐξ ὧν τὰ τοῦ ἡρμοσμένου γένη συνίστασθαι πέφυκε μεγίστου τε καὶ μείζονος καὶ ἐλαχίστου· καὶ τοῦ μὲν μεγίστου τὸν ὀξύτατον τόπον τοῦ διὰ τεσσάρων ἀεὶ ἐπέχειν ὀφείλοντος, τοῦ δὲ ἐλαχίστου τὸν βαρύτατον τοῦ δὲ μείζονος τὸν μέσον,* gewiss Bedingungen die unerfüllbar gewesen wären. Wäre nämlich das Dekapentachordon des Bryennius ein solches, wie Westphal sich einbildet, dann würden die Tetrachorden verkehrt ausfallen, und sein Dekapentachordon ein *ἀτελὲς ἀνάρμοστον*; denn nach der Eintheilung des Bryennius besteht jedes Tetrachordon von der Tiefe nach der Höhe aus halben, ganzen und ganzen Ton,

Höheres Tetrachordon				Tieferes Tetrachordon			
e	f	g	a	h	c	d	e
12/11	11/10	10/9		12/11	11/10	10/9	

nach dem von Westphal entdeckten Dekapentachordon aber, aus ganzen, halben und ganzen Ton

---

*) *Διαλαβόντες περὶ τῶν τῆς μελῳδίας εἰδῶν ταὐτὸ δ' εἰπεῖν τόνων καὶ τρόπων· ἑξῆς καὶ περὶ τῆς τοῦ ἁρμονικοῦ κανόνος κατατομῆς, περὶ οὗ ἅπαντα τὰ προκατειλημμένα ὡς ἐν αὐτῷ δηλονότι θεωρούμενα διείληπται, μετὰ πάσης ἀκριβείας τε καὶ σαφηνείας διαληψόμεθα.*



wobei der *ἐλάχιστος* in der Mitte sich befindet.

Ausser Bryennius gibt auch Georgius Pachymeres, der seine Harmonika für seine Zeitgenossen schrieb (cf. Vincent Not. et extraets. vol. XVI. p. 401 und 482.) welche sich mit der Musik beschäftigten, bei Besprechung der Tonarten der Melopoioi auf dieselbe Weise, wie Bryennius, zugleich auch das Dekapentachordon (p. 489 Cap. XIX) in folgender Weise: *Ἐπεὶ δὲ καὶ περὶ συστημάτων μέλλομεν λέγειν καὶ ποῖον ἐν τούτοις τό τέλειον.... Ἔστι γοῦν ἐν μουσικῷ ὀργάνῳ ἐφεξῆς οὕτως· ἐκβεβλημένου τοῦ προσλαμβανομένου (ὅτι καὶ παρενετέθη ὕστερον ἐκ τοῦ Πυθαγόρου) ἡμιτόνιον, τόνος, τόνος· ἡμιτόνιον, τόνος, τόνος· δεύτερον τετράχορδον· ἔπειτα ὁ διαζευκτικὸς τόνος, καὶ αὖθις δύο ἄλλα ἐπὶ τὸ ὀξύτερον τετράχορδα· ἡμιτόνιον, τόνος, τόνος· ἡμιτόνιον, τόνος, τόνος· ποῖοι δὲ τούτων ἑστῶτες, ὅτι οἱ ἄκροι τῶν τετραχόρδων, καὶ ποῖοι κινούμενοι, ὅτι οἱ μέσοι, εἴρηται πρότερον· καὶ τίνες αἱ ὀνομασίαι τῶν χορδῶν, ὅτι προσλαμβανομένη, ὑπάτη, ὑπάτη ὑπατῶν..... καὶ ὅτι δύο ταῦτα διὰ πασῶν..... καὶ ὅτι ἐν παντὶ τῷ ὀξυτάτῳ τετραχόρδῳ ὁ μιξολύδιος μελῳδεῖται· ἀπὸ δὲ τοῦ διαζευκτικοῦ τόνου κατὰ τὸ ἐφεξῆς, τὰ ἐξμέλη γίνονται ἕκαστον παρὰ χορδὴν καὶ φθόγγον, ἐπὶ τὸ ὀξύτερον ἕως τῆς νήτης τῶν ὑπερβολαίων· πρῶτος ὁ ὑποδώριος, ἔπειτα ὁ ὑποφρύγιος, ἔπειτα ὁ ὑπολύδιος· ἀπὸ δὲ τῆς τρίτης τῶν διεζευγμένων ὁ δώριος, εἶτα ὁ φρύγιος, εἶτα ὁ λύδιος, ᾧ δὴ καὶ ὁ μιξολύδιος μίγνυται (ἀπὸ τῆς νήτης τῶν διεζευγμένων, ἕως τῆς παρανήτης τῶν ὑπερβολαίων)· ὁ ὀξύτατος δὲ πάντων ὑπερμιξολύδιος κέκληται, ὃ καὶ ἦχος πρῶτος ὑπὸ τῶν μελοποιῶν λέγεται· ὁ μιξολύδιος δεύτερος· ὁ λύδιος τρίτος· ὁ δὲ τέταρτος φρύγιος· ὁ δώριος δὲ, πλάγιος πρῶτος· ὁ ὑπολύδιος, πλάγιος δεύτερος· ὁ ὑποφρύγιος βαρύς· ὁ δὲ ὑποδώριος πλάγιος τέταρτος.* Ebenso gibt unser Hagiopolites bei Besprechung und Erklärung der

Zeichen der Semantik das Dekapentachordon noch mit den altgriechischen Noten in fol. 2—3: *'Αριθμὸς δὲ τόνων**) (sc. Zeichen) *ὅσος καὶ μουσικῆς***) *ἄνευ τῶν τριῶν ἡμιτόνων καὶ τῶν τεσσάρων πνευμάτων, τῶν λεγομένων καὶ στοιχείων καὶ τῆς ἀποῤῥοῆς τοῦ κεντήματος καὶ τῆς ψιλῆς, ἤτοι τῆς φθορᾶς· τὰ δὲ ὀνόματα τῶν δεκαπέντε τῆς μουσικῆς καβαλλίων* (sc. *τομῶν*) *εἰσί ταῦτα·*

- A. *προσλαμβανόμενος ζῆτα ελλειπὲς καί ταῦ πλάγιον* ⅂ ⊢
- H. *ὑπάτη ὑπατῶν γάμμα ἀντεστραμμένον καὶ γάμμα ὀρθόν* ⅂ Γ
- c. *παρυπάτη ὑπατῶν βῆτα ἐλλειπὲς καὶ γάμμα ὕπτιον* ℞ L
- d. *ὑπατῶν διάτονος, φῖ καὶ δίγαμμα* Φ F
- e. *ὑπάτη μέσων, σ̣ καὶ σ̄.* C C
- f. *παρυπάτη μέσων, ρ̄ καὶ σ̄ ἀντεστραμμένον* P Ɔ
- g. *μέσων διάτονος, μῦ καὶ πὶ καθειλκυσμένον* M Π
- a. *μέση ῑ καὶ λ πλάγιον* I <
- b. *τρίτη συνημμένων, θῆτα καὶ λ̄ ἀνεστραμμένον* Θ V
- c̄. *συνημμένων διάτονος, γ̄ καὶ ν̄* Γ N
- d̄. *νήτη συνημμένων, ω̄ τετράγωνον ὕπτον καὶ ζῆτα* ⊔ Z
- h̄. *παράμεσος ζ̄ καὶ π̄ πλάγιον* Z ⊨
- c̄. *τρίτη διεζευγμένων, ε̄ τετράγωνον καὶ π̄ ἀνεστραμμένον* E ⊔
- d̄. *διεζευγμένων διάτονος, ω τετράγωνον ὕπτιον καὶ ζῆτα* ⊔ Z
- ē. *νήτη διεζευγμένων, φ πλάγιον καὶ ῆ αμελητικόν* Θ И

---

*) Mit *τόνος* ist es immer die Zeichen der Semantik zu verstehen; Man definirt es (Hagiop. fol. 2.) *Τόνος ἐστὶ πρὸς ὃν ᾄδομεν καὶ τὴν φωνὴν εὐρυτέραν ποιοῦμεν· οἱ δὲ τόνοι εὑρέθησαν ἐκ τῶν τῆς μουσικῆς χορδῶν.* Statt *τόνος* gebraucht man das Wort *φωνὴ* gleich *διάστημα* Intervall.

**) Mit *μουσικὴ* versteht man den *κανὼν ἁρμονικός·* darüber gibt derselbe Hagiopolites (fol. 20) folgende Erklärung: *καὶ αὐτὸς* (sc. *Πυθαγόρας*) *παρορμηθεὶς κατεσκεύασεν ἀπὸ χορδῶν τεσσάρων καὶ μόνον ὄργανον ὃ κέκληκε μουσικήν· εἶτα ἀνεβίβασεν αὐτὸ εἰς ἑπτὰ χορδάς . . . . .*

f̄. *τρίτη ὑπερβολαίων* ῡ *κάτω νεῦον καὶ ἡμίαλφα ἀριστερὸν ἀνεστραμμένον* ⅄ V

ḡ. *ὑπερβολαίων διάτονος μῦ καὶ πῖ καθειλκυσμένον ἐπὶ τὴν ὀξύτητα* Μ′ Π′

ā. *νήτη ὑπερβολαίων* ῑ *καὶ λ πλάγιον, ἐπὶ τὴν ὀξύτητα* Γ′ <′ demnach unmittelbar die Bemerkung folgt: *Σημείωσον ὧδε περὶ τόνων ἁπλῶν καὶ συνθέτων καὶ ποῖα δεῖ εἶναι τὰ κυρίως σημάδια κατὰ μίμησιν τῶν τῆς μουσικῆς καβαλλίων.* Auch Johannes Damaskenus (cod. gr. oxon: Nr. 38) sagt ausdrücklich, die Zeichen der Semantik entsprechenden fünfzehn Saiten der *τέλεία μουσική* *) nämlich des *τέλειον ἡρμοσμένον* oder *κανὼν ἁρμονικός.*

Die obenerwähnten Stellen beweisen hinreichend was Bryennius unter *τέλειον ἡρμοσμένον* und canon harmonicus, — wie auch die Kirchenmusiker, — versteht, und dass er weder dessen noch der Verhältnisse der tetrachordischen Intervalle unkundig ist. Konnte man nun vermuthen, er habe indem er sich in allen Sectionen, worauf sich Westphal um seine Behauptungen stützt, auf das *τέλειον ἡρμοσμένον* beruft, ein anderes Dekapentachordon damit gemeint? Indem er ausdrücklich sagt, dass hypermixolydius der erste der Melopoioi ist, dass dieser ein anderer sei als der, dessen Eintheilung nach allen Geschlechtern und Chroen zweimal (p. 393—401 und p. 423—466) so genau angibt? Indem er in p. 385 bei Angabe der Diapasonsgattungen so precis die Grenztöne nach dem *τέλειον ἡρμοσμένον σύστημα* bestimmt, konnte er da in einen solchen Widerspruch verfallen? Wären etwa wirklich die Tonarten der Melopoioi wie auch die seiner Zeit verschieden und bestünden sie aus sieben Tönen, hätte er keine Bemerkung darüber gemacht, sondern die Theorie der Melopoioi aus Unkenntniss gebilligt? Mag man an die Verrufenheit der Byzantiner appelliren, so viel steht doch fest, dass Bryennius vollständige Kenntnisse über die Musik

*) *Τόνοι μέν εἰσι πεντεκαίδεκα· εἰ δὲ ἀπιστῇς, ἐρώτησον πόσα καβάλλια ἔχει ἡ τελεία μουσική, εὑρίσεις τὰ πάντα δεκαπέντε . . . . δηλονότι καὶ οἱ τόνοι εἰσὶ κατ' ἀντιλογίαν τούτων.*

der Alten besass, und darin wird uns jeder beistimmen, der seine Harmonika ordentlich studirt und die Elementar-Kenntnisse der musikalischen Theorie der alten Griechen besitzt.

Keine einzige Stelle weder bei Bryennius und Pachymeres noch bei den oben erwähnten musikalischen Abhandlungen kann aufgewiesen werden, welche den geringsten Verdacht erregen könnte, dass das Dekapentachordon der Melopoioi bei Bryennius ein anderes sei, oder irgend eine der Behauptungen Westphals sich bewahrheiten lasse. Die einzige Stelle, auf die sich Westphal beruft, ist die Sectio quarta lib. II (p. 408—410). Der Titel dieser Sectio (*Περὶ τοῦ πόσῳ διαστήματι τῆς φωνῆς ἐστιν ἕκαστος τῶν ὀκτὼ τόνων ἑκάστου ὀξύτερος ἢ βαρύτερος·*) gibt genau an, dass es sich hier nur um die dynamische Lage und den Abstand der Tonarten von einander handle, nämlich, wie viel tiefer oder höher die eine Tonart von der anderen liegt, gar nicht aber um ein anderes Dekapentachordon, da sich Bryennius in dieser wie in der vorangehenden Sectio tertia lib. II (p. 405—408) auf das *τέλειον ἡρμοσμένον σύστημα* beruft.*) Auch in sectio prima lib. III p. 477 bespricht er dieselbe Angelegenheit (*κατὰ τὴν τῶν ἁρμονικῶν αἵρεσιν***) woraus sich mit der grössten Genauigkeit die Intervallverhältnisse und die dynamische Lage der Mese jeder Tonart in Bezug

---

*) *Διειληφότες ἤδη, οὐ μόνον περί τε τοῦ ὀνόματος καὶ τῆς τάξεως ἑκάστου τῶν ὀκτὼ τόνων, ἀλλὰ καὶ περὶ τοῦ ποία χορδὴ ἐκ τῶν πεντεκαίδεκα χορδῶν τοῦ τελείου τοῦ ἡρμοσμένου συστήματος νήτη ἑκάστου αὐτῶν ἐστι· καὶ ποία πάλιν μέση, καὶ ποία ὑπάτη, καὶ ποία προσλαμβανομένη· ἑξῆς καὶ περὶ τοῦ πόσῳ διαστήματι τῆς φωνῆς διαφώνῳ ἢ συμφώνῳ ἢ παραφώνῳ ἢ ἀντιφώνῳ ἕκαστος αὐτῶν ἑκάστου ἐπί τε τὸ ὀξύτερον ἢ βαρύτερον ὑπερέχει ἢ ἀπολείπεται, συντόμως διαληψόμεθα. οὐ σμικρὸν γὰρ καὶ τοῦτο συντελέσει πρὸς τὴν τοῦ ἡρμοσμένου κατάληψιν.*

**) *Διαλαβόντες συντόμως καθάπερ ὁ διηκριβωμένος ἀπήτει λόγος περὶ του πῶς ἕκαστον δεῖ τῶν ὀκτὼ γενῶν κατὰ τοὺς ἁρμονικοὺς λόγους, ἐν ἑκάστῳ τῶν προκατειλημμένων ὀκτὼ τόνων ..... καὶ περὶ τοῦ ποῦ δεῖ τοῦ ὀργάνου τάττειν καὶ κατασκευάζειν πάλιν ἕκαστον αὐτῶν, κατὰ τὴν τῶν ἁρμονικῶν αἵρεσιν, ἑξῆς διαληψόμεθα.*

auf den canon harmonicus entnehmen lassen. In dieser Sectio macht Bryennius die Bemerkung, dass nicht dieselben φθόγγοι, κινούμενοι und ἑστῶτες bei jeder Tonart sind,*) wie auch dass erst die Mese angegeben werden muss, wonach die übrigen Intervallverhältnisse jeder Tonart in Bezug auf den canon harmonicus genau bestimmt werden können.**) Westphal lässt die Bemerkung ausser Acht, welche Bryennius am Anfang der sectio tertia lib. II p. 405 macht, dass *ἀναγκαῖον πάνυ προειδέναι, ὡς ἕκαστος τῶν τοιούτων τόνων, τὸν μὲν ὅλον τόπον τῆς ἑαυτοῦ ἐπιτάσεώς τε καὶ ἀνέσεως, παρὰ τοὺς ἄλλους ἔσχηκεν ἴδιον· τὴν δὲ ποιὰν τῶν τετραχόρδων αὐτοῦ διαίρεσιν κοινήν· καὶ γὰρ ἐν τῷ τόπῳ τυχὸν τοῦ ὑποδωρίου τόνου ἢ τοῦ ὑπερμιξολυδίου, οὐ μόνον ἓν εἶδος ἢ διατονικοῦ, ἢ χρωματικοῦ ἢ ἐναρμονίου γένους ᾄδειν δυνάμεθα, τὰ δ' ἄλλα γε μή· ἀλλὰ πάνθ' ὅσατε τοῦ διατόνου εἴη ἂν εἴδη καὶ ὅσατοῦ χρωματικοῦ καὶ ἐναρμονίου*" d. h. er hat bei Erörterung der bryennischen Harmonika vergessen was thetische und dynamische Lage der Tonarten und deren Mese sei, was die modernen Transpositions-Scalen nennen. Westphal stellt in seiner Metr. der Gr. p. 409, diese Transpositionsscalen den Byzantinern in Abrede, eine Behauptung, die nicht minder unglücklich, als die übrigen, ist, worauf wir unten zurückkommen werden. Wenn endlich Westphal aus der Sectio quarta lib. II p. 408—410 bei Bryennius irgend welche Folgerungen ziehen will, dass nämlich das

---

*) *Καὶ ἐπειδήπερ ἕκαστος τόνος, ὡς ἐν τοῖς ἔμπροσθεν δέδεικται, ἰδίαν νήτην, μέσην, καὶ ὑπάτην, καὶ προσλαμβανομένην ἔχει, ἀνάγκη πᾶσα, τοὺς μὲν ἑστῶτας αὐτοῦ φθόγγους ἄλλου καὶ ἄλλου κινουμένους εἶναι, τοὺς δὲ κινουμένους τοὐναντίον ἑστῶτας.*

**) 8, 1. p. 476. *Ὁ γὰρ εἰδὼς ἀκριβῶς ἐν ποίᾳ χώρᾳ δεῖ τοῦ ὀργάνου τάττειν ἑκάστου τόνου τὴν μέσην χορδὴν ἐκεῖνος, πάντως ἐπιστημόνως, μεθ' ὅσης ῥαστώνης καὶ ἕκαστον ἂν τῶν τόνων κατασκευάσει· πρὸς ταύτην καὶ γὰρ ἀληθῶς, καὶ αἱ λοιπαὶ χορδαὶ τῶν τόνων ἁρμόζονται, καὶ ταύτης μὴ δοθείσης οὐδεὶς ἐξ ἀνάγκης τῶν τόνων ἁρμοσθήσεται· διὰ γὰρ τῆς κατατομῆς τῆς μέσης, ὡς δέδεικται, ἥ τε νήτη καὶ ὑπάτη καὶ ἡ προσλαμβανομένη τοῦ τόνου ἐξ εὐχεροῦς δίδοται.*

Dekapentachordon der Melopoioi ein anderes sei als das altgriechische, so mag er mit demselben Rechte behaupten, dass ein solches Dekapentachordon auch zur Zeit des Ptolemäus bereits in Anwendung gewesen sei, da auch dieser in cap. X. lib. II p. 70—71 „*Πῶς ἂν ὑγιῶς λαμβάνοιντο τῶν τόνων αἱ ὑπεροχαί*“ dasselbe darüber sagt,*) was auch das Diagramma p. 71 bestätigt. Die Vorgänger des Aristoxenus **) haben die *ὑπεροχαὶ* der Tonarten einige nach *διέσεις*, andere nach hemitonia und ganzen Tönen und andere anders bestimmt, woraus Westphal noch manche Dekapentachorda herausbringen kann, wie aus der erwähnten Sectio des Bryennius p. 408—410.

Auch in Sectio tertia lib. II p. 405 beruft sich Bryennius auf das *τέλειον ἡρμοσμένον* System „*Καὶ γὰρ ὁ πρῶτος καὶ βαρύτατος τῶν προκατειλη γμένων ὀκτὼ τόνων, νήτην μὲν ἔχει τὴν μέσην, μέσην δε τὴν ὑπάτην τῶν μέσων, ὑπάτην δὲ τὴν ὑπάτην τῶν ὑπατῶν, προσλαμβανομένην δὲ*

*) *Καὶ γίνεται κατὰ τὴν τῶν πρώτων ἀκολουθίαν ὑποδωρίου μὲν πάλιν πρὸς τὸν ὑποφρύγιον ὑπεροχὴ τόνος, καὶ ὁμόιως ὑποφρυγίου πρὸς ὑπολύδιον, τούτου δὲ πρὸς τὸν δώριον ἡ τοῦ λείμματος, ὃ θέλουσι ποιεῖν ἡμιτόνιον.*

**) *Ἀριστόξ.* p. 52 ed. Marquard. *Πέμπτον δέ ἐστιν τῶν μερῶν τὸ περὶ τοὺς τόνους ἐφ᾽ ὧν τιθέμενα τὰ συστήματα μελῳδεῖται· περὶ ὧν οὐδεὶς εἴρηκεν..... ἀλλὰ παντελῶς ἔοικεν τῇ τῶν ἡμερῶν ἀγωγῇ τῶν ἁρμονικῶν ἡ περὶ τῶν τόνων ἀπόδοσις, ὡς ὅταν οἱ Κορίνθιοι μὲν δεκάτην ἄγωσιν, Ἀθηναῖοι δὲ πέμπτην, ἕτεροι δὲ ὀγδόην· οὕτω γὰρ οἱ μὲν τῶν ἁρμονικῶν λέγουσι βαρύτατον τὸν ὑποδώριον τῶν τόνων, ἡμιτονίῳ δὲ ὀξύτερον τούτου τὸν μιξολύδιον, τούτου δὲ ἡμιτονίῳ τὸν δώριον, τοῦ δὲ δωρίου τόνῳ τὸν φρύγιον, ὡσαύτως δὲ καὶ τοῦ φρυγίου τὸν λύδιον ἑτέρῳ τόνῳ· ἕτεροι δὲ πρὸς τοῖς εἰρημένοις καὶ τὸν ὑποφρύγιον αὐλὸν προστιθέασιν ἐπὶ τὸ βαρύ· οἱ δ᾽ αὖ πρὸς τὴν τῶν αὐλῶν τρύπησιν βλέποντες, τρεῖς μὲν τοὺς βαρυτάτους τρισὶ διέσεσιν ἀπ᾽ ἀλλήλων χωρίζουσι, τόν τε ὑποφρύγιον καὶ τὸν ὑποδώριον καὶ τὸν δώριον· τὸν δὲ φρύγιον ἀπὸ τοῦ δωρίου τόνῳ καὶ τὸν λύδιον ἀπὸ τοῦ φρυγίου τρεῖς διέσεις ἀφιστᾶσιν, ὡσαύτως δὲ καὶ τὸν μιξολύδιον τοῦ λυδίου.*

τὴν ἐν τῷ τελείῳ τοῦ ἡρμοσμένου καλουμένην προσλαμβανομένην" und nicht minder in sectio quarta lib. III. p. 483, in welcher es sich eigentlich um die Tonarten der Melopoioi handelt „Καὶ ἐπεὶ τὸ τοῦ ἡρμοσμένου ἀμετάβολον σύστημα ἐκ δυοῖν κατ' ἀντίφωνον διὰ πασῶν συστημάτων ὀξυτέρου τε καὶ βαρυτέρου κατὰ διάζευξιν συνέστηκε, καὶ ἑκάτερον πάλιν τῶν τοιούτων συστημάτων ἐκ δυοῖν κατὰ συναφὴν*) τετραχόρδων συστημάτων ὀξυτέρου τε καὶ βαρυτέρου καὶ ἑνὸς τόνου συμπεπλήρωται· εἰκότως ἄρα οἱ μελοποιοί....." welche Stelle der schlagendste Beweis gegen die Behauptung Westphals ist.

Die dritte Behauptung Westphals ist, die byzantinische mittelalterliche Tonarten aus sieben, nicht aus acht Tönen bestehen zu lassen. In seiner Metr. der Griech. p. 317, sagt er: „die älteren Musiker bestimmten die einzelnen Octaven-„gattungen dadurch, dass sie angeben, welche Töne des „Doppeloctav-Systems die Grenztöne einer jeden Octaven-„gattung sind"; somit spricht er diess dem Bryennius ab. Man konnte hier mit Recht die Frage aufwerfen; Hat denn Westphal den ganzen Bryennius nicht gelesen, oder hat er ihn nicht verstanden? Mag das eine oder andere der Fall sein, Bryennius gibt in sectio sexta lib. I p. 384—385 die drei Figuren des Diatessaron, die vier des Diapente und die sieben Diapasonsgattungen nach dem σύστημα τέλειον ἡρμοσμένον, wie auch oben bemerkt wurde, in voller Uebereinstimmung mit den auctores musicae antiquae, was Westphal verschweigt. Auch in sectio tertia lib. II. p. 405 und in sect. prima lib. III. noch deutlicher gibt er mit der grössten Genauigkeit die Nete, Mese, Hypate und Proslambanomene einer jeden Tonart mit Bezug auf das τέλειον ἡρμοσμένον System und den canon harmonicus. In sect. prima lib. III.

*) Man beachte die ganze Stelle und vergleiche bei allen auctores musicae antiquae was συναφή und διάζευξις heisst; denn diese Sectio ist die einzige, in welcher Bryennius die acht Tonarten der Melopoioi ausführlich nach dem τέλειον ἡρμοσμένον ἀμετάβολον σύστημα bespricht.

p. 482 betont Bryennius, dass eine jede der acht Tonarten ihre Nete und Proslambanomene nicht überschreiten darf, „Τῶν οὖν εἰρημένων. ὀκτὼ τῆς μελῳδίας εἰδῶν ἤτοι ἤχων, ἕκαστον ἀπὸ τῆς ἑαυτοῦ μέσης ἀρξάμενον, εἰ μὲν ἐπὶ τὸ ὀξύτερον χωρεῖται ἐξ ἀνάγκης ἐπὶ τὴν ἑαυτοῦ νήτην γενόμενον ἵσταται· εἰδὲ ἐπὶ τὸ βαρύτερον ἐπὶ τὴν προσλαμβανομένην· καὶ γὰρ οὐθὲν τῶν τοιούτων εἰδῶν, ἤτοι τῆς ἑαυτοῦ νήτης ἐπέκεινα ἐπιτείνεται ἢ τῆς προσλαμβανομένης μᾶλλον ἀνίεται, εἴπερ ἐθέλει τὸ ἑαυτοῦ εἶδος τηρεῖν ἀμετάτρεπτον“ dass nämlich die Grenztöne einer jeden Tonart die Nete und Proslambanomene sind, und das „ἵσταται“ beweist genug, dass die Proslambanomene nicht nur beim Singen berührt wurde, sondern auch mit dieser, wie mit der Mese und Nete, die Melodien schlossen, was auch die zahlreichen aus allen Jahrhunderten uns erhaltenen Kirchenmelodien bestätigen. Ebenso wenig beweisen die πρόληψις und ἀτελῆ μέλη, dass die Tonarten der Byzantiner aus sieben Tönen bestanden; denn in sect. tertia lib. III. p. 479, in welcher Bryennius über die Tonarten der Melopoioi zu sprechen kommt,*) sagt er ausdrücklich, dass die Prolepsis mit der ὑπάτῃ wie mit der προσλαμβονομένῃ beginnt und mit der μέσῃ schliesst „Ἀλλ' ὅταν μὲν ἀπὸ τῆς προσλαμβανομένης τὴν τοῦ μέλους ποιῆσαι προελοίμεθα πρόληψιν μέχρι τοῦ διὰ πέντε ταύτην ποιῆσαι ἀναγκαζόμεθα· ὅταν δὲ ἀπὸ τῆς ὑπάτης μέχρι τοῦ διὰ τεσσάρων· καὶ γὰρ ἅπαν εἶδος ἀπὸ τῆς μέσης αὐτοῦ συνείρεσθαι πέφυκεν, ἐπεὶ καὶ τὸ ἡρμόσθαι καὶ τοῦτο, ὡς δέδεικται ἐξ αὐτῆς καὶ οὐκ

*) Ἐπεὶ δὲ συντόμως, ὡς ἔχρην διειλήφαμεν ποῦ δεῖ τοῦ ὀργάνου ἕκαστον τῶν τρισκαίδεκα τόνων (sc. die aristoxenische Tonarten) τάττειν τε καὶ κατασκευάζειν· ἀκόλουθον ἂν εἴη καὶ περὶ τῶν τῆς μελῳδίας ἁπάντων εἰδῶν τῶν κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν καλουμένων ἤχων, κατὰ τὸν προυφηγμένον τρόπον τὰ εἰκότα διαλαβεῖν. Ἀλλ' ἐπειδὴ πάλιν οὐ σμικρὸν οἴδαμεν συντελεῖν καὶ τὴν τῶν ὀνομάτων τοῦ τε μουσικοῦ καὶ ὀργανικοῦ μέλους εἴδησιν πρὸς τὴν τῶν εἰρησομένων περὶ αὐτῶν σαφήνειαν.

ἄλλοθεν ἔσχηκεν". Indem Westphal diese Sectio ganz unberücksichtigt lässt, hat er ausser Acht gelassen, dass in Sect. quinta lib. III. p. 485, bei welcher Bryennius noch einmal die Prolepsis bespricht und als dem ἐνήχημα*) der Melopoioi entsprechend bezeichnet, er seiner eigenen Meinung Ausdruck gibt „Ὅθεν εἰκὸς αὐτὴν (sc. πρόληψιν) ἄρχεσθαι καὶ πῇ γε καταλήγειν"; denn alle Enechemata der Kirchenmeloden bestehen aus fünf Tönen; sie beginnen mit der Mese, steigen bis zur Proslambanomene ab und schliessen wiederum mit der Mese, ohne Ausnahme; in keiner einzigen CM. Grp. A und B findet sich ein Enechema, welches mit der Hypate schliesst, sondern nur mit der Mese. Die Enechemata sind bereits vom M. Gerbert (Vol. II. Taf. VII—IX) und Kircher (Musurg. univers. vol. I. lib. II. cap. VII. p. 78) ins abendländische Notirungs-System übertragen angegeben. Man kann sich davon leicht überzeugen. Was die ἀτελῆ μέλη anbetrifft, so hat Westphal nicht bemerkt, dass es, wenn Bryennius sagt, eine jede Tonart bestehe aus zwei Tetrachorden und einem tonischen Intervall,**) nicht heisst, dieses tonische Intervall liege bei allen Tonarten als Pros-

---

*) Hier liegt gewiss ein Fehler, es musste ἐπήχημα heissen; denn das ἐνήχημα definirt der Hagiop. (fol. 11) und mit ihm alle übrigen musikalischen Abhandlungen in voller Uebereinstimmung mit: „Ἐνηχήματα μέν εἰσιν αἱ τῶν ἤχων ἐπιβολαί· Ἐπηχήματα δὲ ἡ προσθήκη τοῦ ἐνηχήματος, καὶ (ἡ?) κατιοῦσα καὶ συναρμοζομένη τῷ φθόγγῳ, τοῦ μέλλοντος προανεχθῆναι τὴν μελῳδίαν, ὡς ὅταν λέγεται, ναὶ λέγε, καὶ ναὶ ἄγιε, νανά (man verstehe damit die Solmisation der gr. Kirchenmusik.) Falsch hat Villoteau (p. 813. observ. 2) ἐπίχυμα gelesen welches er von ἐπιχέω ableiten will, wie das παππαδική aus παππᾶς und δίκη (p. 786). Diese Ableitung des letzteren hat auch Kiesewetter angenommen. Schade, dass die Byzantiner nicht einige Scholien darüber gelassen haben.

**) Bryenn. 2, 3. p. 405. Καὶ πάλιν ὡς ἕκαστος τόνος ἐκ δυοῖν συνημμένοιν τετραχόρδοιν καὶ ἑνὸς τονιαίου διαστήματος σύγκειται. cf. auch p. 417.

lambanomene, sondern auch als tonus diazeucticus, wir meinen alle Tonarten in ihrer dynamischen und thetischen Lage bei jedem *τόπος φωνῆς*, werden gesungen nach dem verbundenen und getrennten System, worauf Bryennius in sect. sexta lib. I. p. 385 aufmerksam macht, und dabei die Erklärung gibt, was *συναφή* und *διάζευξις* heisst, so dass, wenn das tonische Intervall als tonus diazeucticus liegt, das Verhältniss der Hypate — nach dem Sprachgebrauch des Bryennius der Proslambanomene — zur Nete 1:2 ist, was Bryennius nicht verkennt; denn in Sect. 2, 1 p. 394 sagt er „*Καὶ μετὰ ταῦτα οἱ περιλαμβάνοντες ἀμφοτέρας τὰς συμφωνίας γιγνόμενοι ἀπ' ἀλλήλων ὄγδοοι τὴν διὰ πασῶν οὕτω προσαγορευθεῖσαν, ἐπειδὴ τὸ πρῶτον ἀπὸ τῆς ὀκταχόρδου λύρας ὁ πρῶτος καὶ βαρύτατος φθόγγος καλούμενος δὲ ὑπάτη τῷ τελευταίῳ καὶ ὀξυτάτῳ τουτέστι τῇ νήτῃ, τὴν αὐτὴν εὑρεθήσεται συνέχων συμφωνίαν κατ' ἀντίφωνον*". Wenn aber Westphal annimmt, dass das tonische Intervall nur als Proslambanomene bei allen Tonarten liegt, dann würde er sich mit sich selbst im Widerspruch befinden. Er sagt nämlich (Metr. der Griech. 2. Auflage p. 315) die lydische Tonart sei nach Bryennius

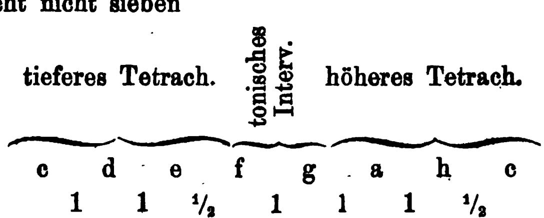
e f g a h c d e
$^1/_2$ 1 1 1 $^1/_2$ 1 1

und die hypolydische

h c d e f g h
$^1/_2$ 1 1 $^1/_2$ 1 1

bei welcher das Intervall e—f und h—c ein Halbtonintervall beträgt. Dagegen sagt derselbe (Metr. der Gr. p. 724) bei Besprechung der Mese der altgriechischen Tonarten, die lydische sei dieselbe mit dem Kirchenton und ihre Mese ist der Ton f; um dies zu bestätigen beruft er sich auch auf Manuel Bryennius. Ist es nicht ein offenbarer Widerspruch, sich auf einen Harmoniker zu berufen dessen Tonarten, seiner Behauptung nach, nicht mehr dieselben altgriechischen sind und aus sieben, nicht acht Tönen bestehen? Bryennius, wie oben bemerkt, sagt, dass nur erst nach der Angabe Bestimmung und Ein-

theilung der Mese jeder Tonart auf dem canon harmonicus, die übrigen Intervalle einer jeden bestimmt angegeben werden können; ferner dass jede Tonart aus zwei verbundenen Tetrachorden und einem tonischen Intervall, d. h. acht Tönen, bestehe. Nun möchten wir Westphal fragen, wo das tonische Intervall bei der bryennischen lydischen und hypolydischen liege; wie er sie angibt, liegt gewiss zwischen der Proslambanomene und Hypate nicht; denn von e bis f wie von h bis c ist nur ein Halbton, und das tonische Intervall beträgt gewiss einen ganzen Ton, demzufolge nirgends als in der Mitte, d. h. zwischen beiden Tetrachorden bei der ersteren liegen kann, bei der letzteren aber ausserhalb als Proslambanomene. Wie viele Töne sind nun vom Grundton bis zur Nete? Gewiss acht nicht sieben



Wenn endlich Westphal aus den ἀτελῆ μέλη, weil sie mit der Hypate schliessen, beweisen will, dass die Tonarten der Byzantiner aus sieben Tönen bestanden, so kann er auch behaupten, weil die τέλεια μέλη mit der Mese schliessen, die Tonarten hätten nur aus vier Tönen bestanden. Auch die Melodien der alten Griechen schlossen mit der Mese**); also bestanden auch die Tonarten dieser aus vier Tönen, nämlich aus einem Tetrachorde, was nicht war ist. Noch ein Beweis hiefür liefern uns die aus jedem Jahrhundert erhaltenen Melodien. Vorläufig wollen wir uns mit der Hinweisung auf die in Sulzers Gesch. des transalpin. Daciens

---

*) Vergl. oben. p. 39 Anmerk. 2

**) Arist. Probl. 19, 20. *Πάντα γὰρ τὰ χρηστὰ μέλη πολλάκις τῇ μέσῃ χρῆται καὶ πάντες οἱ αγαθοὶ ποιηταὶ πυκνὰ πρὸς τὴν μέσην ἀπαντῶσι, κἂν ἀπέλθωσι ταχὺ ἐπανέρχονται, πρὸς δὲ ἄλλην οὕτως οὐδεμίαν.*

(Tab. V Nr. 4) oder Forkels Gesch. der Musik Vol. I. p. 451), ins abendländische Notirungs-System übertragen aufgenommene Doxologie nebst Epechema begnügen*), woraus man die volle Ueberzeugung gewinnen kann, dass die Tonarten der griech. Kirchenmusik aus acht Tönen bestehen und auch mit der Proslambanomene schliessen.

Alle diese Missverständnisse aber kommen davon, dass man von der Melopöie keinen Begriff hat. In dieser Beziehung liefern uns die Melodien der griechischen Kirche, was wir wegen der nicht erhaltenen Schriften der Melopoioi entbehren mussten. Die Mese nämlich jeder Tonart — θέσει oder δυνάμει — ist auch die Mese des Dekapentachordon, und somit der Anfangs oder Grund-Ton jeder Tonart, nach der Weise wie sie auch Ptolemäus angibt — nicht umsonst wiederholt auch Bryennius das „ἐπεὶ καὶ τὸ ἡρμόσθαι ἐξ αὐτῆς (sc. μέσης) πέφυκεν — so müssten natürlich diese ἀτελῆ μέλη genannt werden nur desshalb, weil sie mit der Mese, dem Anfangston der Tonart, nicht schliessen, woraus sich nicht beweisen lässt, dass die Tonarten aus sieben Tönen bestanden, da diese Mese als Mese des Dekapentachordon — θέσει oder δυνάμει — die Nete des tieferen antiphonischen Diapasons, und Proslambanomene des höheren zugleich ist. Endlich macht Bryennius die Bemerkung (2, 3. p. 406) bei jeder Tonart kann man mit der Nete, Mese und Proslambanomene beginnen, „Καὶ γὰρ ἕκαστος τῶν τόνων ἀρχὴν, μέσον καὶ τέλος ἔχει· δι ὅ καὶ εἶδος εἰκότως προσαγορεύεται. Τέλειον δὲ οὐκ ἂν ἄλλο γε εἴη εἰμὴ μόνον τὸ εἶδος· καὶ γὰρ ἐν ἑκάστῳ τῶν τόνων οὐ μόνον ὀξὺ ᾆσαι ἀλλὰ βαρὺ καὶ μέσον“ eine Wahrheit, die sich auch durch zahlreichen Melodien bestätigt.

Von solchen unbegründeten Annahmen ausgehend, gibt Westphal (Metr. der Griech. p. 315) die Tonarten der Melopoioi

*) Vergl. auch in Christs anthologia gr. carm. christ. folgende Melodien: Αὔτη ἡ κλητή p. CXXXII. Ω' τοῦ παραδόξου θαύματος p. CXXXVII.

bei Bryennius verkehrt. Die hypermixolydische Tonart ist nach dem falsch angenommenen Dekapentachordon (G-g-g′)

g a h c d e f g
1 1 ½ 1 1 ½ 1

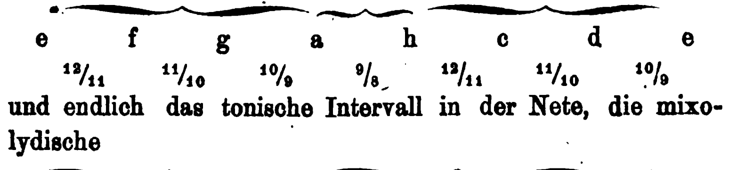
gegen welche unrichtige Auffassung Bryennius lauten Protest erhebt; denn in Sect. prima lib. II. p. 396—401, sowie in Sect. octava lib. II p. 423—466 gibt er, wie oben bemerkt, (p. 29), die Eintheilung des höheren und tieferen Tetrachordes der hypermixolydischen Tonart nach allen Chroen und Geschlechtern, und in p. 461 sagt er ausdrücklich — wie auch die Diagrammata bestätigen —: *Καὶ γὰρ τὸ τοιοῦτὸν γένος τῆς μελῳδίας, ὡς δέδεικται, ἐπὶ μὲν τὸ βαρὺ μελῳδεῖται κατὰ ἐπόγδοον καὶ ἐπόγδοον καὶ λειμματιαῖον λόγον, ἐπὶ δὲ τὸ ὀξὺ ἐναντίως κατὰ λειμματιαῖον καὶ ἐπόγδοον καὶ ἐπόγδοον*, so dass das höhere und tiefere Tetrachord hemitonium tonus tonus ist

höheres Tetrach. tieferes Tetrach.
h c d e f g a
½ 1 1 ½ 1 1

und mit dem tonischen Intervall

a h c d e f g a
9/8 12/11 11/10 10/9 12/11 11/10 10/9

welche dieselbe mit der hypodorischen ist nach dem verbundenen System. Versetzen wir das tonische Intervall in der Mitte der Tetrachorden nach dem getrennten System, so erhalten wir die dorische



e f g a h c d e
12/11 11/10 10/9 9/8 12/11 11/10 10/9

und endlich das tonische Intervall in der Nete, die mixolydische

h c d e f g a h
12/11 11/10 10/9 12/11 11/10 10/9 9/8

nämlich die drei ächten griechischen Tonarten die äolische

später hypodorische und lohrische genannt, die dorische und die iastische oder mixolydische, welche der Tetrachorden Eintheilung nach dieselben sind, der dynamischen Lage nach aber, sowie der Lage nach, welche das tonische Intervall bei jeder einnimmt, von einander sich unterscheiden. Noch weniger wahr kann die letzte Behauptung Westphals sein, dass die Tonarten bei den griech. Kirchenmusikern oder Melopoioi dasselbe Schicksal, wie bei den abendländischen, gehabt hätten, sowie auch die aus der unbegründeten Annahme eines verschiedenen Dekapentachordon bei Bryennius hervorgegangene Trugschluss, dass auch die griech. mittelalterlichen Musiker derselben Norm folgten, die der hucbaldischen Theorie zu Grunde liegt. In sect. quarta lib. III pag. 483 gibt Bryennius die Mese oder den Anfangston jeder Tonart in voller Uebereinstimmung mit allen Harmonikern; nach ihm ist die Mese des *πρῶτος ἦχος* der erste und oberste Ton des tieferen Tetrachordes des höheren antiphonischen Diapasonsystems nämlich die Paranete Diezeugmenon*) oder der Ton e, die des *δεύτερος* der Ton d,

*) Bryenn. p. 483. *Καὶ ἐπεὶ τὸ τοῦ ἡρμοσμένου ἀμετάβολον σύστημα ἐκ δυοῖν κατ᾽ ἀντίφωνον διὰ πασῶν συστημάτων ὀξυτέρου τε καὶ βαρυτέρου καὶ ἑνὸς τόνου συμπεπλήρωται· εἰκότως ἄρα οἱ μελοποιοὶ τὸ εἶδος, οὗ μὲν ὁ πρῶτος καὶ ὀξύτατος φθόγγος τοῦ βαρυτέρου τετραχόρδου, τοῦ κατ᾽ ἀντίφωνον διὰ πασῶν συστήματος μέση ἐστί, κοινῶς πρῶτον ἦχον ἐκάλεσαν, οὗ δὲ ὁ δεύτερος μέση, ὁμοίως ἦχον δεύτερον, οὗ δέ ὁ τρίτος μέση, ἦχον τρίτον, οὗ δὲ ὁ τέταρτος μέση, ἦχον τέταρτον..... Οὗ δὲ πάλιν ὁ πρῶτος καὶ ὀξύτατος φθόγγος τοῦ ὀξυτέρου τετραχόρδου τοῦ κατ᾽ ἀντίφωνον διὰ πασῶν βαρυτέρου συστήματος μέση ἐστὶν εἰκότως πάλιν ἦχον πρῶτον πλάγιον ἐκάλεσαν, ἀπὸ τῆς τῶν φθόγγων τάξεως καὶ οὐ πέμπτον ἀπὸ τῆς τοῦ ὀξυτέρου τε καὶ βαρυτέρου μέλους διαφορᾶς· ἀλλὰ πρῶτον μὲν καθ᾽ ὃν εἰρήκαμεν λόγον· πλάγιον δὲ ἤτοι διὰ τὸ τὴν μέσην αὐτοῦ παρακεῖσθαι τῇ ὑπάτῃ τοῦ πρώτου ἤχου, ἢ μᾶλλον διὰ τὸ ἀπ᾽ αὐτῆς ἄρχεσθαι πλαγιάζειν τὸ μέλος, καὶ ἐπὶ τὸν βαρύτερον τῆς φωνῆς τόπον χωρεῖν· οὗ δὲ ὁ δεύτερος μέση ὁμοίως ἦχον δεύτερον πλάγιον* u. s. w.

die des τρίτος der Ton c, und die des τέταρτος ἦχος der Ton h. Hinwiederum ist die Mese des πρῶτος πλάγιος der oberste Ton des höheren Tetrachordes des tieferen antiphonischen Diapasonsystems die Mese des Dekapentachordon oder der tonus diazeucticus des τέλειον ἡρμοσμένον der Ton A, die des δεύτερος πλάγιος der Ton G, die des βαρὺς der Ton F, die des πλάγιος τέταρτος der Ton E, — wobei zu bemerken ist, dass diese Mesä nicht die Dynamischen Mesä der Tonarten sind — so dass

ὁ πρῶτος die dorische

e f g a h c d e

ὁ δεύτερος die phrygische

d e f g a h c d

ὁ τρίτος die lydische

c d e f g a h c

ὁ τέταρτος die mixolydische

h c d e f g a h

ὁ πλάγιος πρῶτος die hypodorische

a h c d e f g a

ὁ πλάγιος δεύτερος die hypophrygische

g a h c d e f g

ο βαρύς die hypolydische

f g a h c d e f

ὁ πλάγιος τέταρτος die hypomixolydische κατὰ διάζευξιν

e f g a h c d e

sie ist nämlich dieselbe mixolydische nach dem getrennten System oder die hyperdorische, worüber die nöthige Erklärung unten angegeben wird. Wenn nun Bryennius in derselben Sect. p. 481 „Ἔστιν οὖν πρῶτον καὶ ὀξύτατον εἶδος τῆς μελῳδίας ὃ ἐπέχει τὸν ὑπερμιξολύδιον τόνον, καλεῖται δὲ τοῦτο κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν, ἦχος πρῶτος. Δεύτερον δὲ ὃ ἐπέχει τὸν μιξολύδιον, καλεῖται δὲ καὶ τοῦτο κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ἦχος δεύτερος u. s. w. sagt, und Westphal daraus schliessen will, die Namen der Tonarten zu jener Zeit wären verändert, so hat ihn hier die doppelte Bedeutung von πρῶτος, δεύτερος, τρίτος und τέταρτος

getäuscht, dass sie nämlich zugleich die Diapasonsgattungen und Transpositionsscalen zeigen, worüber Bryennius, um jedes Missverständniss zu beseitigen, folgende Erklärung in derselben Sect. p. 483 macht:*) *Λέγομεν οὖν, ὅτι οἱ μελοποιοὶ, ὅτε μὲν πρός τε τὸ ὀξύτερον καὶ τὸ βαρύτερον μέλος ἀποβλέπουσι, τότε δὴ τόδε μὲν τῶν εἰδῶν πρῶτον, τόδε δὲ δεύτερον, καὶ καθ' ἑξῆς μέχρι τοῦ ὀγδόου κατὰ τὴν τοῦ ἀριθμοῦ προκοπὴν ὀνομάζουσιν· ὅτε δὲ πρὸς τοὺς φθόγγους αὐτοὺς τῶν τετραχόρδων συστημάτων, δι ὧν ἀκριβῶς διαγινώσκουσι, ποῖον μὲν τῶν εἰδῶν ὀξύτερον καθέστηκε, ποῖον δὲ πάλιν βαρύτερον· τότε δὴ οὐκ ἀπὸ τῆς τάξεως τοῦ τε ὀξυτέρου καὶ βαρυτέρου μέλους ἀλλὰ ἀπὸ τῶν φθόγγων τῶν τετραχόρδων συστηματων ταῦτα προσαγορεύουσι· καὶ γὰρ παντὸς τετραχόρδου συστήματος ὁ μὲν ὀξύτατος φθόγγος, πρῶτος ὑπὸ τῶν μελοποιῶν ὀνομάζεται·· ὁ δὲ βαρύτατος τέταρτος· τῶν δὲ λοιπῶν δύο μέσων ὁ μὲν ὀξύτερος δεύτερος ὁ δὲ βαρύτερος τρίτος.* Es gab auch zu jener Zeit manche, die es nicht verstanden, ihretwegen fügt

*) In voller Uebereinstimmung mit dem was Bryennius hier sagt, finden wir bei den griech. Kirchenmusikern beide Nomenklaturen. Die Meloden und Hymnographen nämlich gebrauchen eigentlich den Ausdruck *μέλος πρῶτον, δεύτερον, τρίτον, τέταρτον, πεμπτον* bis zum achten. Vgl. darüber in W. Christ's Anthol. carm. christian. die Verse der Parakletike p. CXXIII und die Akrostichiden vieler Canones bei derselben Parakletike namentlich den canon von Donnerstag des *ἦχος πλάγιος τέταρτος* welcher *ἦχος, μέλος ὄγδοον* genannt wird: „*Ὄγδοον μέλος ᾄδω σοι.* Die Melodien des cod. gr. Paris: Nr. 261 der Grp. A tragen theils die Namen *ἦχος πρῶτος, δεύτερος* u. s. w. theils die altgriechischen *δώριος, φρύγιος λύδιος, μιξολύδιος, πλάγιος δώριος* u. s. w. In manchen CM. der Grp. A fehlen beide Nomenklaturen und nur die *μαρτυρία* (Schluss) jeder Tonart wird am Anfang des Liedes angegeben. Es sind wirklich diese Namen *ἦχος α'. β'.* u. s. w. überflüssig; denn nur aus den Zeichen der Semantik kann man leicht wissen, zu welcher Tonart das Lied gehört. Diese Namen *ἦχος α'. β'.* u. s. w. zeigen nur die dynamischen Lagen der Tonarten keineswegs aber ihre Natur und Tonfolge; diess hängt gänzlich von der Semantik ab.

Bryennius in Sect. quinta lib. II. p. 410 eine ausführliche Erklärung bei, woraus wir das Nothwendige entnehmen und folgen lassen: . . . Ὅσοι γοῦν τὰς τοιαύτας ὑποθέσεις τῆς τῶν πλανωμένων κινήσεως ἀγνοοῦσι τῶν παλαιῶν, οὐδὲ τὴν τάξιν τῶν εἰδῶν τῆς μελῳδίας, ἤτοι τῶν κοινῶς ὑπὸ τῶν μελοποιῶν καλουμένων ἤχων, εἰδέναι ἀκριβῶς ποτε ἕξουσι· ἀλλὰ πάντως τὸ μὲν πρῶτον εἶδος τῆς μελῳδίας ὑπὸ ἀπειρίας ἢ μᾶλλον εἰπεῖν ἀμαθίας, ἕβδομον εἶναι οἰήσονται, τὸ δὲ δεύτερον ἕκτον, τὸ δὲ τρίτον πέμπτον, τὸ δὲ τέταρτον, τέταρτον καὶ ἀνάπαλιν· ὁ γὰρ ἀκούσας ὅτι ὁ μὲν ὑποδώριος τόνος ὑπό τε τῆς νήτης τῶν ὑπερβολαίων καὶ τῆς μέσης περιέχεται, ὁ δέ γε μιξολύδιος ὑπό τε τῆς ὑπάτης τῶν ὑπατῶν καὶ τῆς παραμέσης, οὗτος πάντως αὐτίκα, εἴπερ ἂν οὐκ εἴη εἰδὼς ὡς ὁ μὲν ὑποδώριος τόνος πρῶτος μὲν καὶ βαρύτατος τοῦ ἡρμοσμένου ἐστιν, ἕβδομον δὲ εἶδος τῆς μελῳδίας ἐπέχει· ὁ δὲ μιξολύδιος πάλιν, ἕβδομον μὲν εἶδος τοῦ ἡρμοσμένου ἐστί, πρῶτον δὲ εἶδος τῆς μελῳδίας ἐπέχει· οἱ γὰρ τόνοι πρὸς τὰ εἴδη τῆς μελῳδίας*), ἀντιτεταγμένως ἔχουσι. Καὶ πάλιν ὁ μὲν ὑποδώριος τόνος, νῦν μὲν ὑπό τε τῆς νήτης τῶν ὑπερβολαίων καὶ τῆς μέσης περιέχεσθαι λέγεται, νῦν δὲ ὑπὸ τῆς ὑπάτης τῶν ὑπατῶν καὶ τῆς παραμέσης· ὁ δέ γε μιξολύδιος νῦν μὲν ὑπό τε τῆς ὑπάτης τῶν ὑπατῶν καὶ τῆς παραμέσης περιέχεσθαι λέγεται, νῦν δὲ ὑπό τε τῆς νήτης τῶν ὑπερβολαίων καὶ τῆς μέσης, κατ' ἀντικειμένας δηλονότι δόξας τῶν παλαιῶν, οἰήσεται πάντως τὸν μὲν ὑποδώριον τόνον τὸ ὀξύτατον εἶδος τῆς μελῳδίας ἐπέχειν, τὸν δέ γε μιξολύδιον τὸ βαρύτατον· ὑπὸ τῆς διαφόρου προσηγορίας τῶν διειλημμένων φθόγγων ἐξαπατηθείς, ὡς ἀνεπιστήμονα περὶ τὰ τοιαῦτα κεκτημένος ἀληθῶς τὴν διάνοιαν, wozu nähere Erklärungen unsererseits ganz überflüssig sein würden. Hier ist der geeignete Raum auch die oben (p. 35) erwähnte Behauptung Westphal's in Erwägung zu ziehen. In p. 409 Metr. der Griech. B. I. gibt er, wie er in p. 319 versprochen hat, die Ursache der Aenderung der Tonarten der Melopoioi bei Bryennius und den abendländischen mittel-

*) Man beachte den Unterschied zwischen τόνος und εἶδος τῆς μελῳδίας.

alterlichen Musikern: „Gerade dasjenige, sagt er, was in der „Nomenklatur der Töne und Scalen am spätesten aufgekommen ist, nämlich die sich zuerst bei Ptolemäus findende „*ὀνομασία κατὰ θέσιν*, hat sich wenigstens den wesentlichen „Punkten nach in fortwährend lebendiger Tradition aus der „Schlusszeit des römischen Kaiserthums bis zu den späten „byzantinischen Melopoioi erhalten. §. 319. 367. Die alte „Terminologie der Transpositionsscalen wie auch die der „Octavengattungen war untergegangen. Die ersteren bezeichnete man gar nicht mehr, für die letzteren waren die S. 311 „besprochenen neuen Benennungen herausgebildet. Ebenso „waren auch die in ihrer Weise recht zweckmässigen Notenzeichen in Vergessenheit gerathen, so dass man sich zur „Zeit Gregors des Grossen gezwungen sah, eine, wenn auch „noch so unvollkommene neure Notirungsweise auszudenken*) (die sogenannte Neumen-Schrift). Die Reste der „alten musikalischen Literatur, die in der Barbarei des hereinbrechenden Mittelalters vor der Vernichtung bewahrt „geblieben waren, lagen unbenützt in den Bibliotheken. „Erst das achte Jahrhundert mit seinen Restaurationsversuchen der älteren griechischen Literatur-Kenntniss lenkte die „Blicke wieder auf jene Ueberbleibsel der alten musikalischen „Literatur, und es wurde zugleich der Versuch gemacht, „das dort Ueberlieferte praktisch zu verwerthen, d. h. mit „den Terminologieen der damaligen musikalischen Praxis „zu vermitteln. Wer der byzantinische Musiker war, der

*) Dies gilt für die Semantik der Byzantiner gar nicht; denn wie wir oben bemerkten, die Zeichen dieser Semantik zeigen zu gleich bestimmte Intervalle und Zeitmass, (Hagiop. fol. 6. *Ἕνεκεν τῆς φωνῶν διαφορᾶς, ἐτέθησαν καὶ διάφορα σημάτια, οὐ μόνον δὲ διὰ τοῦτο ἀλλὰ καὶ διὰ τὴν ἐναλλαγὴν τῆς χειρονομίας*), während die altgriechische Noten nur bestimmte Intervalle zeigten, keineswegs aber das Zeitmass. Damit ist also ein bedeutender Fortschritt hinsichtlich der Semantik geworden. Dass aber die altgriechische Semantik nicht in Vergessenheit gerathen war, beweist der Hagiopolites selbst.

„sich diesem Versuche unterzogen hat, ist bis jetzt unbe-
„kannt geblieben*). Wir kennen nur die Ergebnisse seiner
„Arbeit**) und können nicht umhin, dieselben als gänzlich
„misslungen zu betrachten. Handelt es sich doch vor allem
„um die Wiedererkenntniss dessen, was die alten als dorische
„phrygische und lydische Scala u. s. w. bezeichneten, und
„worunter bald die Octaven-Gattungen, bald die Transpo-
„sitionsscalen zu verstehen waren***). Auch den fleissigen
„Forschern des siebzehnten Jahrhunderts, einem Meibom und
„Wallis, gelang es nicht, über die doppelte Bedeutung jener
„Nomenklaturen in's Klare zu kommen (erst Böckh's scharfes
„Auge hat in diesen dunklen †) Partieen das Richtige gesehen)
„Wer darf sich da wundern, dass jener unbekannte Byzan-
„tiner die richtige Sachlage verkannt hat? ††) Diese veränderte
„Nomenklatur der Octavengattungen, sagt er ferner p. 411,
„ist dem mittelalterlichen Orient und Occident gemeinsam, ist
„aber sicherlich nicht vom Occidente nach dem Oriente,

*) Wenn die bekannten nicht ausreichen, weiss man sich gleich zu helfen, man fabricirt nämlich unbekannte. Solche unmotivirte Hypothesen und Voraussetzungen sind ganz verführerisch, und können zum Wissen nichts beitragen.

**) Wodurch? Durch die Harmonika des Bryennius gewiss durchaus nicht, und noch weniger durch die Melodien der griech. Kirche lässt sich so etwas beweisen.

***) Es ist nicht wahr, dass die Byzantiner dies verkannten; vgl die oben p. 35, 45 und 47 aus Bryennius citirten Stellen.

†) Dunklen, wie des Tages Auge.

††) Wenn Meibom und Wallis diess nicht zu begreifen vermöchten, so beweist es, dass die byzantinischen Musiker in dieser Beziehung mehr verstanden, keineswegs aber dürfte man daraus schliessen, die Byzantiner hätten es minder verstanden, weil Meibom und Wallis es nicht vermochten; Es würde beiden genügen, wenn sie die p. 35 und 47 oben citirten Stellen von Bryennius gelesen hätten, und viel Scharfsinnigkeit brauchte man gewiss nicht, um bei solchen Kleinigkeiten in's Klare zu kommen. Diese Frage würde Bryennius ganz anderes aufstellen. Die Antwort würde gewiss lauten: Wir sind missverstanden; errare humanum.

„sondern umgekehrt von dem Oriente nach dem Occidente „übertragen worden. Sie findet sich schon bei Huchbald „und Notker Labeo, und der Byzantiner, welcher sie aufge„bracht hat, muss desshalb vor der Mitte des neunten Jahr„hunderts gelebt haben."

Dass eine solche Theorie im Oriente weder existirte, noch von dort nach dem Occidente gekommen ist, beweisen die bis hier citirten Stellen hinreichend, so wie auch dass die Transpositionsscalen der byzantinischen mittelalterlichen Musiker nicht unbekannt waren*); demzufolge sich also diese Hypothesen und Voraussetzungen Westphals als unbegründet und aus der Luft gegriffen erweisen. Demjenigen, der die Kenntniss dieser Transpositionsscalen den Byzantinern in Abrede stellen wollte, scheint Bryennius — wenn wir die Wahrheit ungenirt aussprechen dürften — antworten zu wollen *ἀνέγνως ἀλλ' οὐκ ἔγνως*.

Von Bryennius und Hagiopolites, so wie aus den oben erwähnten musikalischen Abhandlungen erfahren wir, dass die byzantinischen Musiker und Kirchenmeloden für den theoretischen Theil der Musik die altgriechischen harmonischen Schriften zu ihrem Unterricht benützten. So bespricht der Hagiopolites in fol. 21 die Intervallverhältnisse der Quarte und Quinte in voller Uebereinstimmung mit den übrigen auctores musicae antiquae in folgender Weise **): *Ἰστέον οὖν, ὡς μὲν λόγος ἀρχαῖος θύραθεν, ὁ παρ' Ἕλλησι θρυλλούμενος Πυθαγόρας παρά τινι χαλκείῳ πολιτικῷ καθεζόμενος, καὶ διαφόρων ἤχων ἐξ αὐτοῦ ἀκούων, καὶ ταῦτα μιᾶς ὕλης οὔσης τῆς χαλκευομένης, καὶ τοῦ αὐτοῦ καὶ ἑνὸς σκεύους τοῦ χαλκεύοντος, καὶ τοῦ αὐτοῦ ἄκμωνος, ἐν ᾧ-*

*) Es werden weiter auch Stellen aus den CM. gelegentlich angegeben, welche die Kenntniss der Transpositionsscalen auch bei den griech. Kirchenmeloden hinreichend beweisen S. unten p. 74.

**) Das Dekapentachordon, welches der Hagiopolites *Μουσική* nennt, haben wir bereits oben p. 32 mitgetheilt. Das Wort *Μουσική* mit dieser Bedeutung kommt auch in cod. gr. Monac. Nr. 101, fol. 284 vor, wie auch bei Bryennius. In den Wörterbüchern findet sich diese Bedeutung nicht, selbst im thesaurus linguae graecae nicht.

περ ἠλαύνοντο τὰ χαλκευόμενα, σκοπὸν ἔθετο τὴν τῶν ἀποτελουμένων ἤχων διαφορὰν, ὅθεν γίνεται, καταλαβεῖν· καὶ δὴ πολλὰ σκοπήσας καὶ ἐρευνήσας, τέλος πρὸς τὰς σφαίρας*) ἐνέσκηψεν, ἃς καὶ σταθμώσας, καὶ εὑρὼν τὴν μὲν βαρυτέραν, τὴν δὲ κουφοτέραν, ἔγνω ἐντεῦθεν προΐεσθαι τὸ τῶν ἤχων διάφορον..... Καὶ αὐτὸς παρορμηθεὶς κατεσκεύασεν ἀπὸ χορδῶν τεσσάρων καὶ μόνον ὄργανον, ὃ κέκληκε μούσικήν· εἶτα ἀνεβίβασεν αὐτὸ εἰς ἑπτὰ χορδάς. Καθὼς ὁ πυθαγορικὸς Φιλόλαος, ἔν τινι πονήματι αὐτοῦ, πρός τινα γυναῖκα πυθαγορείαν ἐκτιθέμενος, γράφει περὶ τῆς ἁρμονικῆς φιλοσοφίας οὕτω φάσκων· Ἁρμονίας μέγεθος συλλαβὰ καὶ διοξεῖα· τὸ δὲ διοξείας μεῖζον τᾶς συλλαβᾶς ἐπογδόῳ..... Ἡ τοίνυν τρίτη χορδὴ καὶ παραμέση λεγρμένη, πρὸς τὴν πρώτην καὶ ὑπάτην ὀνομαζομένην, τὸν ἐπίτριτον ἔχει λόγον, ὃν καὶ συλλαβὴν ἀποκαλοῦσι..... Ἡ μέν τοι μέση πρὸς τὴν τρίτην χορδὴν τοῦ ὀργάνου τὸν ἐπόγδοον κέκτηται λόγον..... Ἡ μέση χορδὴ πρὸς τὴν πρώτην καὶ ὑπάτην τὸν ἡμιόλιον ἐπιφέρεται λόγον, ὃν καὶ διοξεῖαν ὠνόμασε κατὰ τοὺς λόγους τῆς ἁρμονίας. In fol. 14 gibt er die drei Figuren des Diatessarron der drei Geschlechter die vier des Diapente, und die sieben Diapasons-Gattungen mit Bezug auf den canon harmonicus: Τῶν συμφώνων διαστημάτων ὀκτὼ ὄντων, ἀφ' ὧν τριῶν ἐλαχίστων, τὸ μὲν διὰ τεσσάρων διαιρεῖται εἰς σχήματα τρία, τὸ δὲ διὰ πέντε εἰς σχήματα τέσσαρα, τὸ δὲ διὰπασῶν εἰς ἑπτά. Τῶν δὲ τοῦ διὰτεσσάρων σχημάτων πρῶτον μὲν, οὗ τὸ πυκνὸν ἐπὶ τὸ βαρὺ, ἀπὸ ὑπάτης μέσων ἐπὶ μέσην· δεύτερον δὲ, οὗ αἱ διέσεις ἐφ ἑκάτερα τοῦ διατόνου, ἀπὸ παρυπάτης μέσων ἐπὶ τρίτην συνημμένων· [τρίτον δὲ,] οὗ τὸ πυκνὸν ἐπὶ τὸ ὀξὺ, τούτου δὲ ἤ πρῶτον τὸ ἡμιτόνιον, ἤ τέλος, ἤ μέσον. [Τῶν δὲ διὰ πέντε σχημάτων πρῶτον μέν ἐστιν, οὗ πρῶτος ὁ τόνος ἐπὶ τὸ ὀξὺ, ἀπὸ ὑπάτης μέσων ἐπὶ παραμέσην]· δεύτερον δὲ, οὗ δεύτερος ὁ τόνος ἐπὶ τὸ ὀξὺ, ἀπὸ παρυπάτης μέσων ἐπὶ τρίτην διεζευγμένων· τρίτον δὲ, οὗ τρίτος ὁ τόνος ἐπὶ τὸ ὀξὺ, ἀπὸ λιχανοῦ (τρίτον) ἐναρμονίου ἤ χρωματικοῦ ἤ διατόνου ἐπὶ

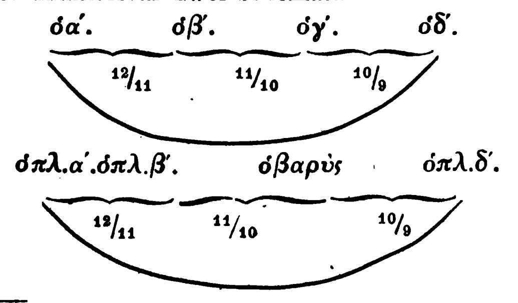
*) Statt σφύρας. Vergl. Vincent p. 268.

*παρανήτην διεζευγμένων ἐναρμόνιον ἢ χρωματικὴν ἢ διάτονον· τέταρτον δὲ, οὗ τέταρτος ὁ τόνος ἐπὶ τὸ ὀξὺ, ἀπὸ μέσης ἐπὶ νήτην διεζευγμένων. Τῶν δὲ τοῦ διὰ πασῶν σχημάτων, δεύτερόν ἐστιν**), *οὗ δεύτερος ὁ τόνος ἐπὶ τὸ ὀξὺ, ἀπὸ ὑπάτης ὑπατῶν ἐπὶ παραμέσην· τρίτον δὲ, οὗ ὁ τόνος τρίτος ἐπὶ τὸ ὀξὺ, ἀπὸ παρυπάτης ὑπατῶν ἐπὶ τρίτην διεζευγμένων· τέταρτον, οὗ τέταρτος ὁ τόνος ἐπὶ τὸ ὀξὺ, ἀπὸ λιχανοῦ ὑπάτης ἐναρμονίου [ἢ χρωματικοῦ ἢ διατόνου] ἐπὶ παρανήτην διεζευγμένων ἐναρμόνιον ἢ χρωματικὴν ἢ διάτονον· πέμπτον, οὗ πέμπτος ὁ τόνος ἐπὶ τὸ ὀξὺ, ἀπὸ ὑπάτης μέσων ἐπὶ νήτην διεζευγμένων· ἕκτον δὲ, οὗ ἕκτος ὁ τόνος ἐπὶ τὸ ὀξὺ, ἀπὸ [παρ] υπάτης μέσων ἐπὶ τρίτην ὑπερβολαίων· ἕβδομον, οὗ ἕβδομος ὁ τόνος ἐπὶ τὸ ὀξύ, ἀπὸ λιχανοῦ μέσων ἐναρμονίου ἢ χρωματικοῦ ἢ διατόνου ἐπὶ παρανήτην ὑπερβολαίων [ἐναρμόνιον ἢ χρωματικὴν ἢ διάτονον]· ὄγδοον δὲ, οὗ ὄγδοος ὁ τόνος ἐπὶ τὸ ὀξὺ, ἀπὸ μέσης ἐπὶ νήτην ὑπερβολαίων.*

In fol. 7 gibt derselbe Hagiopolites die acht Tonarten, oder, wie sie Westphal nennt, die Transpositionsscalen, deren Kenntniss er bei den Byzantinern in Abrede stellen will, in folgender Weise:

α'. β'. γ'.
ὑποδώριος, ὑποφρύγιος, ὑπολύδιος
δ'. πλ.α'. πλ'.β'. βαρύς πλ.δ'.
δώριος, φρύγιος, λύδιος, μιξολύδιος, ὑπομιξολύδιος

und dabei unmittelbar zwei schemata



*) Die erste Diapasonsgattung ist hier absichtlich ausgelassen, weil sie dieselbe mit der achten ist. Dieselbe Lesart hatte auch der von Bellermann herausgegebene anonymus de musica p. 76.

Gleich unmittelbar zur Beseitigung jedes Missverständnisses wird folgende Erklärung gegeben: *Εἰπόντες ὅσα δὴ καὶ ἐξῆν περὶ τόνων διδασκαλίας, ἤδη μεταβῆναι δέον καὶ ἐπὶ τὴν τῶν ἤχων, ἵνα μὴ ἀτελὴς ὁ λόγος ἀπολειφθῇ, ἐν ᾗ φήσομεν τά τε ὀνόματα αὐτῶν, καὶ τὰς σημασίας καὶ ἕτερά τινα. Τὰ μὲν οὖν ὀνόματα αὐτῶν προεγράφη, τά τε κύρια καὶ τὰ τὴν τάξιν δηλοῦντα· τοῦτο δὲ δεῖ νοεῖν ἐπὶ τῶν ἤχων, ὅτι οὐ ποσότητα φωνῶν ὀνομάζομεν, ὀξύτητα γὰρ καὶ βαρύτητα, καὶ τελειότητα καὶ λαμπρότητα φωνῶν εἰώθαμεν λέγειν ἅπαντα· τῆς ποιᾶς δὲ φθογγῆς εἰσι σημαντικά, οὐ τῆς πόσης, ἀλλὰ ποίας, ἵνα εἴπωμεν μᾶλλον οὐχὶ [πόσης]· ὥστε οὐχὶ πρὸς ἀρίθμησιν ἡμῖν τῆς τῶν ἤχων σημασίας εἰσάγουσιν, ἀλλ' ἡ ποιὰ τοῦ μέλους φθογγὴ ἐκ τούτων παρίσταται. Διά τε τοῦτο οὐδὲ τὸ δώριον μέλος τὴν προτίμησιν ἐν τοῖς ἤχοις ἐδέξατο· οὐδὲ τὸ ὑποδώριον, ὡς πρῶτον ὂν τῶν λοιπῶν ἤχων· ὁμοίως δὲ καὶ τὸ φρύγιον μέλος τὴν δευτέραν τάξιν ἔσχεν ἐν τοῖς ἤχοις· ἀλλὰ τὸ φρύγιον καὶ λύδιον ὡσαύτως τοῦ ὑπολυδίου οὐ προετιμήθη· καὶ ἔχει αὐτοὺς ὡς τὴν τάξιν προέχοντας ἐξ ἁπλῶν ὀνομάτων καὶ μὴ ἀπὸ συνθέτων γνωρίζεσθαι· οἷόν τί φημι, τὸν πρῶτον ἦχον ἀπὸ δωρίου μέλους καὶ μὴ ἀπὸ ὑποδωρίου, καὶ τὸν δεύτερον ἀπὸ φρυγίου καὶ μὴ ἀπὸ ὑποφρυγίου, καὶ τὸν τρίτον ὁμοίως ἀπὸ λυδίου καὶ μὴ ἀπὸ ὑπολυδίου, ὥσπερ δὲ [καὶ] ὁ τέταρτος οὐκ ἀπὸ τοῦ δωρίου μέλους χαρακτηρίζεται· ἀλλ' ἐν τῇ εὐτονίᾳ τῶν φθόγγων τὸ ὑποδώριον, ἐν τῇ ἡδύτητι τὸ ὑποφρύγιον, ἐν δὲ τῇ χαυνότητι τὸ ὑπολύδιον, ἃ τοὺς πρώτους φθόγγους τῆς μουσικῆς διαῤῥήδην εἰσάγουσι. Τούτου χάριν ἀπενεμήθη τῷ πρώτῳ ἡ ὑποδώριος* (sc. *ἁρμονία*) *καὶ ἐν τοῖς ἑτέροις, καθὼς ἀναγέγραπται ἐν τοῖς ἄνωθεν σχήμασι· οὗτοι γάρ εἰσι τῶν μουσικῶν φθόγγων ἐπισημότατοι, καθὼς ἴσασιν οἱ τὰ τῶν μουσικῶν χορδῶν ἀπηχήματα εἰδότες καὶ διακρίνοντες ἐντέχνως· ἀλλὰ ταῦτα μὲν ὑπεγράφη πρὸς δήλωσιν τῆς τῶν ἤχων σημασίας.*

Westphal und manche andere erblicken auch in den Nomenklaturen, *πρῶτος, δεύτερος*, u. s. w. eine Aenderung*)

*) cf. unten p. 48.

der Tonarten. Der Hagiopolites und alle übrigen Abhandlungen dagegen geben übereinstimmend die nöthige Erklärung darüber, dass diese Namen nicht die eigentlichen Namen der Tonarten seien, sondern nur die Stufen*) d. h. die dynamische Lage jeder Tonart zeigen; die eigentliche Namen aber der Tonarten seien der ersten die dorische, der zweiten die phrygische, der dritten die lydische, der vierten die mixolydische oder milesische Tonart, u. s. w. auch mit den Plagalen. Die Kirchenmusiker zählen ihre Tonarten von der Tiefe nach der Höhe. Die zweite Tonart liegt um einen Intervall höher von der ersten die dritte um einen Ditonus und die vierte um eine Quarte, und derselbe Abstand gilt auch für die Plagalen**). Wenn aber Bryennius die Tonarten von der Höhe nach der Tiefe zählt, so ist diess nicht als eine Nichtübereinstimmung zu betrachten; denn er gibt auch die nöthige Erklärung dazu, die wir oben aufgenommen haben, so dass die Uebereinstimmung über Octavengattungen und Transpositionsscalen zwischen Bryennius und den Kirchenmeloden einerseits und den auctores musicae antiquae anderseits eine vollständige ist. Nicht nur zur Zeit des Bryennius, sondern auch in der späteren Zeit blieben die Tonarten bei den Byzantinern unverändert. Dafür bietet uns Villoteau (p. 822) den Beweis, welcher das Enechema der ersten

---

*) Hagiop. fol. 1. *Ἰστέον δὲ ὅτι τὸ πρῶτος, δεύτερος, τρίτος τέταρτος ο[ὐκ εἰσι]ν ὀνόματα τῶν ἤχων κύρια, ἀλλὰ διὰ τὸ κατὰ τάξιν καὶ οἷον ἐν βαθμοῖς κεῖσθαι τούτους· ὁ πρῶτος λέγεται οὕτως, ὡς πρῶτος κείμενος, ὁ δὲ δεύτερος, ὡς μετὰ τὸν πρῶτον καὶ [οἱ λοιποὶ ὁ]μοίως*..... Auch der Cod. gr. Oxon. Nr. 38. *Ἐρωτ. Πῶς ὀνομάζονται οἱ ἦχοι; Ἀποκρ. α'. β'., γ'., δ'. καὶ ἑξῆς· ταῦτα δὲ οὐκ εἰσι κυρίως ὀνόματα τῶν ὀκτὼ ἤχων· τὸ γὰρ εἰπεῖν α'., β'., γ'., δ'., βαθμοί εἰσι καὶ οὐχὶ ὀνόματα, ἤγουν ὁ α'. δώριος, ὁ β'. φρύγιος, ὁ γ'. λύδιος, ὁ δ'. μιξολύδιος· ὁ πλ. α'. ὑποδώριος, ὁ πλ. β'. ὑποφρύγιος, ὁ βαρὺς ὑπολύδιος, ὁ πλ. δ'. ὑπομιξολύδιος.* Vgl. auch Villoteau p. 815. Aehnlich CM. gr. Clark Nr. 13 fol. 3.

**) Vgl. auch Villoteau p. 816.

Tonart (tonus dorius) mit den Ton e gibt, und deren Plagal mit dem Ton a. Auch bis heut zu Tage finden wir die Tonarten in der griechischen Kirchenmusik grösstentheils unverändert*), und wenn bei manchen Melodien eine andere Scala zum Vorschein kommt, als die, welche die angegebene *μαρτυρία* (Schluss) der Tonart zeigt, so ist dies keine Veränderung der Tonart, sondern die Ursache liegt in den Transpositionsscalen**).

Aus den oben angegebenen Schematen des Hagiopolites sowie von den übrigen musikalischen Abhandlungen erfahren wir, dass in der griech. Kirchenmusik ein *ὑπερμιξολύδιος* sich nicht findet, sondern ein *ὑπομιξολύδιος*· Diess hat Vincent (p. 77) zu den Glauben veranlasst, es hätten die Plagal-Tonarten in der christlichen Zeit die Lagen der *κύριοι* angenommen und umgekehrt; zu deren Widerlegung das oben aus Bryennius und dem Hagiopolites Mitgetheilte genügen dürfte. Man hat angenommen, dass die Plagal-Tonarten der

---

*) Vergl. in W. Christ's et Paranikas anthol. carm. christ. für die hypodorische (*πλ.α΄.*) das „*Χαίροις ἀσκητικῶν* p. CXXXIV für die mixolydische (*τέταρτος κατὰ διάζευξιν*) das *Ἤθελον δάκρυσιν* p. CXXXIII. und das *Ὡς γενναῖον ἐν μάρτυσιν* p. CXXXVII. für die lydische (*τρίτος*) das *Μεγάλη τῶν μαρτύρων* p. CXXXIII. für die phrygische (*δεύτερος*) *Οἶκος τοῦ Ἐφραθᾶ* p. CXXXIII. für die hypolydische (*βαρύς*) das *Οὐκ ἔτι κολυόμεθα* p. CXXXV.

**) Die *μαρτυρίαι* zeigen eigentlich nur die dynamischen Lagen der Tonarten. In welcher Octaven-Gattung aber das Lied gesungen wird, diess zeigen die Zeichen der Semantik; denn in der Lage z. B. der dorischen Tonart wird jede andere der sieben Octavengattungen gesungen. Diess gilt nur für das ältere Notirungssystem; in dem heutigen aber ist diess unberücksichtigt geblieben, wie auch viele andere Sachen. Durch die Aufgebung des älteren Notirungssystems hat die griech. Kirchenmusik die grösste Verletzung erlitten, denn das heutige System ist für wissenschaftliche Untersuchungen fast von keinem Werth. Als Transpositionsscalenzeichen wenden die heutigen griech. Sänger die *φθοραί* an.

griechischen Kirchenmeloden denjenigen Tonarten entsprechen, welche die Alten mit der Präposition *ὑπὸ* oder mit *τόπος φωνῆς ὑπατοειδής* bezeichneten. Aus der Semantik aber erfahren wir den wahren Thatbestand, dass die Plagal-Tonarten nämlich nur den Diapasonsgattungen nach denjenigen Tonarten entsprechen, welche man mit *ὑπὸ* bezeichnete, keineswegs aber auch der dynamischen Lage nach; denn für die dynamischen Lagen der Tonarten, so wie auch für den *τόπος φωνῆς ὑπατοειδής, μεσοειδής, νητοειδής* und *ὑπερβολοειδής* wendet die Semantik eigene Zeichen an, welche eigentlich *Δυνάμεις* genannt werden und den fünfzehen Seiten des Dekapentachordon entsprechen. Unter *Κύριος* und *Πλάγιος* ist nichts anderes als die *διαφορὰ κατὰ διάζευξιν καὶ συναφήν* (nach dem getrennten und verbundenen System) zu verstehen. Der *πλάγιος πρῶτος* nämlich, welcher der Diapasonsgattung nach der hypodorius ist, liegt nicht um eine Quarte tiefer als der *πρῶτος*, sondern in derselben dynamischen Lage des *πρῶτος κύριος* (dorius); der Unterschied besteht in der *διαφορὰ κατὰ σύστημα*, d. h. unter *πρῶτος κύριος* versteht man die dorische Tonart in ihrer eigenen dynamischen Lage nach dem getrennten System (*σύστημα κατὰ διάζευξιν*), bei welcher das tonische Intervall als tonus diazeucticus zwischen beiden Tetrachorden liegt, unter *πλάγιος πρῶτος* dieselbe dorische in ihrer dynamischen Lage nach dem verbundenen System (*σύστημα κατὰ συναφήν*), bei welcher das tonische Intervall (*τόνος ἐπόγδοος, λόγος ἰδιάζων*) ausserhalb als Proslambanomenus liegt. Demnach ist es im ersten Falle eine Dur, im zweiten eine Moll-Tonart.

So wird also jede der vier Haupttonarten, dorius, phrygius, lydius, mixolydius*) in ihre eigenen dynamischen Lage

*) Ueber die Erfindung der *ὀκτὼ ἦχοι* gibt der cod. gr. Oxon. Baroc. N. 48 folgende Erklärung: *Εὑρέθησαν οἱ ἦχοι ἐκ τῶν σειρινίων μελῶν καὶ ἠριθμήθησαν ἕως τοῦ τετάρτου, καὶ ἐκ τούτων οἱ ἕτεροι. Τέσσαρες γὰρ ὄντες τῇ τέχνῃ μεταλικοὶ ὅ,τε δώριος καὶ λύδιος καὶ φρύγιος καὶ μιξολύδιος ἐπω-*

nach dem getrennten und verbundenen System angewendet und dazu bedient sich die Semantik eigener Zeichen nämlich der Transpositionsscalen-Zeichen. Diess ist die Ursache, dass man sagt, es gebe auch eine hypomixolydische. Unter mixolydische versteht man die siebente Diapasonsgattung in ihrer eigenen dynamischen Lage nach dem getrennten und verbundenen System, bei welcher im ersten Falle das tonische Intervall als tonus diazeucticus liegt, weshalb sie der Diapasonsgattung nach, mit der dorischen *κατὰ διάζευξιν* ein und dieselbe ist nämlich die hyperdorische; im zweiten Falle liegt das tonische Intervall ausserhalb als Nete, demnach sie die eigentliche mixolydische ist. Unter hypomixolydischer wird dieselbe mixolydisch in ihrer dynamischen Lage nach dem verbundenen

---

νομα...... τὰ ἀναγκαῖα αὐτῶν ἐκ τῆς αὐτῶν ἐπιστήμης· καὶ [ἀνὰ] μίαν κατασκευάσαντες σωλήνην, ὁ μὲν χρυσοῦν καὶ πήλινον, διὰ τοῦ πυρὸς συνίσταται· καὶ ὁ μὲν ἀργυροῦν καὶ ξύλινον, ὁ δὲ χαλκοῦν καὶ μολύβδινον, καὶ ὁ ἕτερος κασσιτέρινον καὶ σιδηροῦν, στήσαντες αὐτὰ κατὰ τοῦ ἀνέμου ἐξῆλθεν ἐκ τοῦ χρυσοῦ ὁ πρῶτος, καὶ ἐκ τοῦ πηλίνου ὁ πλάγιος αὐτοῦ, διὰ τοῦτο καὶ δώριος ὠνομάσθη καὶ ὑποδώριος ὁ αὐτοῦ πλάγιος· ὁ δεύτερος ἐκ τοῦ ἀργυροῦ, καὶ ὁ τούτου πλάγιος ἐκ τοῦ ξυλίνου, καὶ διὰ τοῦτο ὠνομάσθη λύδιος καὶ ὁ αὐτοῦ πλάγιος ὑπολύδιος· καὶ ὁ τρίτος ἐκ τοῦ χαλκοῦ, καὶ ὁ πλάγιος αὐτοῦ ἐκ τοῦ μολυβδινου, καὶ διὰ τοῦτο ὠνομάσθη φρύγιος καὶ ὁ πλάγιος αὐτοῦ ὑποφρύγιος· καὶ ὁ τέταρτος ἐκ τοῦ κασσιτερινοῦ, καὶ ὁ πλάγιος αὐτοῦ ἐκ τοῦ σιδηροῦ, καὶ διὰ τοῦτο ὠνομάσθη μιξολύδιος καὶ ὁ αὐτοῦ πλάγιος ὑπομιξολύδιος· der cod. gr. Oxon. N. 38 gibt die richtige Erklärung über die Namen der Tonarten in Uebereinstimmung mit den auctores musicae antiquae vergl. auch Villoteau p. 811. Es ist jedoch in diesem Fragment merkwürdig, was über die Materie der Instrumenten angegeben wird. Auch bei Suidas unter *ἁρμονία* wird erzählt: *Ἐπὶ οὖν τῶν ποιητικῶν* (sc. *ἁρμονίας*) *δεῖ καὶ ποιᾶς ὕλης ἤγουν οὐσίας· ἄλλως γὰρ χαλκὸς ἠχεῖ, καὶ ἄλλως σίδηρος, καὶ ἄλλως μόλυβδος καὶ ξύλον, δι' ὃ καὶ τὰ ὀψόβαφα εἰώθασιν ἐκ διαφόρου κατασκευάζειν ὕλης, ἵνα τῇ διαφορᾷ τῶν ἀπηχήσεων τὴν ἁρμονίαν ἀποτελέσωσι.* cf. auch Bellermann Anon. de mus. p. 28.

System verstanden, bei welcher das tonische Intervall ausserhalb nicht als Nete, sondern als Proslambanomene liegt, in welchem Falle sie der Diapasonsgattung nach ganz gleich mit der hypodorischen ist, nämlich die hyperdorische *κατὰ συναφὴν*, nach dem verbundenen System. Auf diese Weise müssen die acht *ἦχοι* der griech. Kirchenmeloden und Musiker verstanden werden; vier nämlich (*κατὰ συναφὴν* oder Molltonarten und vier *κατὰ διάζευξιν* oder Durtonarten, so dass die Diapasonsgattungen nur sieben sind, welche sich auf vier — eigentlich drei — Haupttonarten zurückführen lassen. Dadurch machen uns die Kirchenmeloden und Melopoioi bei Bryennius mit der ächt altgriechischen Theorie der Musik und Melopöie bekannt, welche uns bei Plato (Rep. III 400 A: *ὅτι μὲν γὰρ τρί' ἄττα ἐστὶν εἴδη* (sc. *ῥυθμῶν*), *ἐξ ὧν αἱ βάσεις πλέκονται, ὥσπερ ἐν τοῖς φθόγγοις τέτταρα, ὅθεν αἱ πᾶσαι ἁρμονίαι τεθεαμένος ἂν εἴποιμι*) und Aristoteles begegnet. Beide Schriftsteller machen von den mit *ὑπὸ* von den Späteren bezeichneten Tonarten — ausgenommen die pseudoaristotelischen Problemata — keine Erwähnung *) Es gibt eigentlich drei Tonarten, die dorische phrygische, und lydische nach den drei Figuren der Quarte, bei welchen das Hemitonium als *ἡγούμενος, μέσος* und *ἑπόμενος* sich findet. Die vierte aber, die mixolydische, wurde

---

*) Nach diesen vier Haupttonarten theilten sich nach Plato's Berichten (Leg. III. 700 A-E) die Gesänge der älteren Griechen in vier Hauptgattungen: *Διῃρημένη γὰρ δὴ τότε ἦν ἡμῖν ἡ μουσικὴ κατὰ εἴδη τε ἑαυτῆς ἄττα καὶ σχήματα, καί τι ἦν εἶδος ᾠδῆς εὐχαὶ πρὸς τοὺς θεούς, ὄνομα δὲ ὕμνοι ἐκαλοῦντο· καὶ τούτῳ δὴ τὸ ἐναντίον ἦν ᾠδῆς ἕτερον εἶδος, θρήνους δέ τις ἂν αὐτοὺς μάλιστα ἐκάλεσε· καὶ παίωνες ἕτερον, καὶ ἄλλο Διονύσου γένεσις, οἶμαι, διθύραμβος λεγόμενος· νόμους τε αὐτὸ τοῦτο τοὔνομα ἐκάλουν, ᾠδὴν ὥς τινα ἑτέραν . . . . κεραννύντες δὲ θρήνους τε ὕμνοις καὶ παίωνας διθυράμβοις.* Noch deutlicher in Lach. 188, D. *Ἀτεχνῶς δωριστί, ἀλλ' οὐκ ἰαστί, οἴομαι δὲ οὐδὲ φρυγιστὶ οὐδὲ λυδιστί, ἀλλ' ἥπερ μόνη Ἑλληνική ἐστιν ἁρμονία*, wo das *ἰαστὶ* statt *μιξολυδιστὶ* steht.

gewiss als eine besondere Octaven-Gattung betrachtet, weil bei dieser das tonische Intervall weder als diazeucticus, noch als Proslamabanomenos liegt, sondern als Nete; denn was ihre Tetrachorden-Eintheilung anbetrifft, so ist sie, wie oben bemerkt p. 43, mit der der dorischen und hypodorischen Tonart gleich. In einer der oben besprochenen musikalischen Abhandlungen wird der *ἦχος τέταρτος* statt *μιξολύδιος*, *μιλήσιος* und sein plagius *ὑπομιλήσιος* genannt. Villoteau, der in seiner Handschrift dieselbe Lesart hatte (vergl. p. 812) betrachtete es als einen Fehler, und wie gewöhnlich, griff er zur Correctur. Diess hat aber nichts Auffallendes; denn dass es eine milesische Tonart gab, die mit der ionischen gleich gewesen, erfahren wir aus Athenäus *). Bellermann Vincent, Westphal und alle Uebrigen, die sich mit der altgriechischen musikalischen Theorie beschäftigt haben, betrachten die iastische Tonart der Octavengattung nach als gleich bedeutend mit der hypophygischen, eine Behauptung, die ganz unrichtig ist. Untersuchen wir nun die Sache näher, so wird es sich vielleicht zeigen, dass die griech. Kirchenmusik auch darin ihr Verdienst hat. Athenäus berichtet nach Heraklides von Pontus, die phrygische und lydische Tonart **) sollten nicht einmal Harmonien genannt werden, dass mit diesen auch die hypophrygische und hypolydische mitbegriffen sind, versteht sich von selbst, da sie der Eintheilung der Tetrachorde nach, worin der wesentliche Unterschied zwischen den Tonarten liegt, ganz gleich mit der phrygischen und lydischen Tonart sind, und der Unterschied, wie oben bemerkt, in der *συναφή* und *διάζευξις* liegt, was zur Aenderung des *ἦθος* fast nichts beitragen kann. Den

---

*) Athen. XIV. 625 b. *Ἑξῆς ἐπισκεψώμεθα τὸ τῶν Μιλησίων ἦθος, ὃ διαφαίνουσιν οἱ Ἴωνες .... διόπερ οὐδὲ τὸ τῆς Ἰαστὶ γένος ἁρμονίας οὔτ' ἀνθηρὸν οὔτε ἱλαρόν ἐστι, ἀλλὰ αὐστηρὸν καὶ σκληρὸν, ὄγκον δὲ ἔχον οὐκ ἀγεννῆ.*

**) Athen. XIV. 624 c. *Ἡρακλείδης δὲ ὁ ποντικὸς ἐν τρίτῳ περὶ μουσικῆς οὐδ' ἁρμονίαν φησὶ δεῖν καλεῖσθαι τὴν Φρύγιον, καθάπερ οὐδὲ τὴν Λύδιον.*

Beweis hiefür liefert nach unserer oben ausgesprochenen Bemerkung Plato und Aristoteles, welche die mit *ὑπὸ* bezeichneten Tonarten gar nicht erwähnen. Wir wären sonst anzunehmen genöthigt, dass auch die hypolydische Tonart ein und dieselbe mit einer der zwei übrigen echtgriechischen Tonarten der Tonfolge nach sei. Derselbe Athenäus berichtet, dass es nur drei Harmonien gibt*), da es auch nur drei griechische Stämme gegeben habe, die mit einander zwar verwandt, deren Sitten aber und Charakter in Folge klimatischer Verhältnisse verschieden wären**). Dass auch zwischen diesen drei griech. Harmonien eine Verwandtschaft stattfinden musste, versteht sich von selbst; doch darf diess nur in den Tetrachorden gesucht werden. Was wenigstens die dorische und äolische, später hypodorische hinsichtlich der Verwandschaft und ähnliche Eintheilung der Tetrachorde anbetrifft, so ist diess einem jeden klar***). Der Unterschied besteht nämlich nur in der *συναφή* und *διάζευξις*. Eine ähnliche Verwandtschaft und Verschiedenheit erwarten wir gewiss auch in der ionischen Tonart, und diese Bedingungen lassen sich, wie auch oben gelegentlich bemerkt, (p. 43) in der mixolydischen aufweisen. Fragen wir, wo das tonische Intervall bei der mixolydischen liegt, so wird man schwerlich in Abrede stellen können, dass es anderswo, als in der Nete liege, was auch Ptolemäus bestätigt†). Daraus ersehen wir, dass zwischen diesen drei griech. Harmonien eine Ver-

---

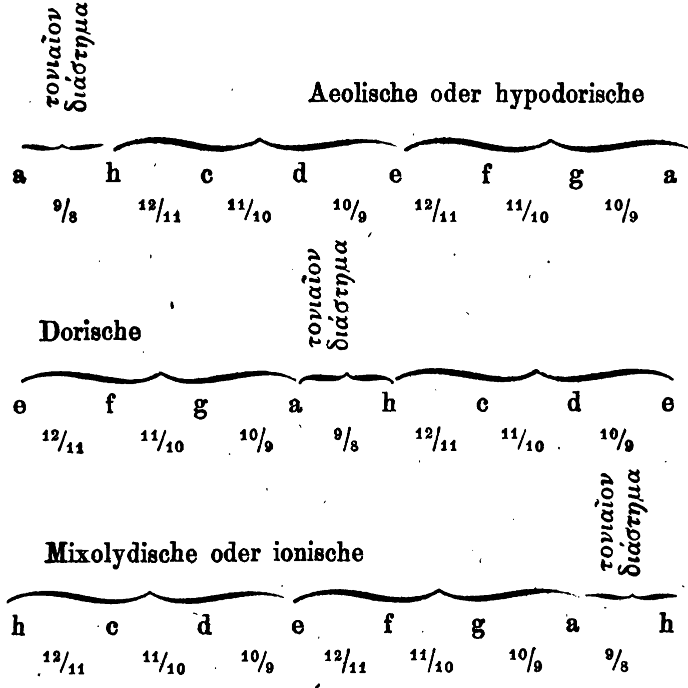
*) Athen. XIV. 624 c. *Ἁρμονίας γὰρ εἶναι τρεῖς· τρία γὰρ καὶ γενέσθαι Ἑλλήνων γένη, Δωριεῖς, Αἰολεῖς, Ἴωνας.* Derselbe XIV. 625 e. *Τρεῖς οὖν αὗται, καθάπερ ἐξ ἀρχῆς εἴπομεν εἶναι ἁρμονίας, ὅσα καὶ τὰ ἔθνη· τὴν δὲ Φρυγιστὶ καὶ τὴν Λυδιστὶ παρὰ τῶν βαρβάρων οὔσας γνωσθῆναι τοῖς Ἕλλησιν ἀπὸ τῶν σὺν Πέλοπι κατελθόντων εἰς τὴν Πελοπόννησον Φρυγῶν καὶ Λυδῶν.*

**) Athen. XIV. 625 b. *Τὰ δὲ τῶν Ἰώνων ἤθη τρυφερώτερα καὶ πολὺ παραλλάττον τὸ τῆς ἁρμονίας ἦθος.* Selbst Athenäus kennt den Unterschied zwischen ionischer und hypophrygischer Tonart an.

***) Vergl. oben p. 43.

†) cf. Claud. Ptolem. Harm. lib. III cap. III. p. 54.

wandtschaft in der gleichen Eintheilung der Tetrachorde, eine Verschiedenheit aber nach der Stellung besteht, welche das tonische Intervall bei einer jeden einnimmt, in der äolischen als Proslambanomenus, in der dorischen als Diazeucticus, in der mixolydischen als Nete.



Aristides Quintilianus sagt wirklich, dass es zwei *ὑποφρύγιοι* gibt, von denen der eine *ὑποϊάστιος* genannt wird, bemerkt aber zugleich, es gebe auch zwei *μιξολύδιοι* von denen der eine *ὑπεριάστιος* genannt werde*). Derselbe be-

---

*) Arist. Quintil. p. 23. *Ὑποφρύγιοι δύο· ὁ μὲν βαρὺς, ὃς καὶ ὑποϊάστιος καλεῖται...: μιξολύδιοι δύο, ὁ μὲν βαρὺς, ὃς νῦν ὑπερδώριος, ὁ δὲ ὀξὺς, ὃς νῦν ὑπεριάστιος.* Im Gegentheil macht Bellermann's Anonymus de musica (p. 35) einen Unterschied zwischen *ἰάστιος* und *ὑποφρύγιος*: *Οἱ δὲ ὑδραῦλαι μόνοις τούτοις τοῖς τρόποις κέχρηνται, οἵπερ εἰσὶν ἕξ· Ὑπερ-*

richtet darüber auch Erkledes p. 19; bei beiden aber ist der Widerspruch klar genug*). Bryennius dagegen macht bei Besprechung der aristoxenischen dreizehn Tonarten (2, 3. p. 477 und 3, 1. p. 398) gar keine Bemerkung, dass die iastische dieselbe wie die hypophrygische sei, sondern betrachtet sie als eigene Tonart und wahrscheinlich mit Recht. Athenäus gibt an, dass die iastische Tonart in der Tragödie angewendet wurde**). Diese Eigenschaft schreibt Plutarch der mixolydischen zu***). Dieselbe Eigenschaft aber sprechen zwei Stellen bei den aristotelischen Problemata der hypophrygischen ab†), sie

---

λύδιον, ὑπεριάστιον, λύδιον, φρύγιον, ὑπολύδιον, ὑποφρύγιον. Οἱ δὲ κιθαρῳδοὶ τέτρασι τούτοις ἁρμόζονται· Ὑπεριαστίῳ, Λυδίῳ, Ὑπολυδίῳ Ἰαστίῳ· οἱ δὲ αὐληταὶ ἑπτά· Ὑπεραιολίῳ, Ὑπεριαστίῳ, Ὑπολυδίῳ, Λυδίῳ, Φρυγίῳ, Ἰαστίῳ, Ὑποφρυγίῳ. Pollux libr. 4, cap. 10: Καὶ ἁρμονία μὲν αὐλητικὴ Δωριστί, Φρυγιστί, Λύδιος καὶ Ἰωνικὴ καὶ σύντονος Λυδιστί, ἣν Ἄνθιππος ἐξεῦρε, auch hier steht Ἰωνικὴ statt μιξολύδιος, dasselbe auch bei Plato's Lach. 188, D.

*) Diess lässt sich erklären aus der dynamischen und thetischen Lage der Tonarten, nämlich die mixolydische Octavengattung in der dynamischen Lage der hypophrygischen, welche dann dem Ethos nach als ἀνειμένη und χαλαρά eine συμποτική und μαλακή ist.

**) Athen. XIV. 625, b. Αἷ ὃ καὶ τῇ τραγῳδίᾳ προσφιλὴς ἡ ἁρμονία.

***) Plutarch XIII. Καὶ ἡ μιξολύδιος δὲ παθητική τίς ἐστι τραγῳδίαις ἁρμόζουσα. Derselbe weiter: Καὶ περὶ τοῦ λυδίου καὶ περὶ τῆς ἰάδος οὐκ ἠγνόει (sc. Πλάτων)· ἠπίστατο γὰρ ὅτι ἡ τραγῳδία ταύτῃ τῇ μελοποιΐᾳ κέχρηται.

†) Arist. Probl. 19, 30 und Probl. 19, 48: Διὰ τί οἱ ἐν τραγῳδίᾳ χοροὶ οὐθ' ὑποδωριστὶ οὐθ' ὑποφρυγιστὶ ᾄδουσιν; ἢ ὅτι μέλος ἥκιστα ἔχουσιν αὗται αἱ ἁρμονίαι, οὗ δεῖ μάλιστα τῷ χορῷ· ἦθος δὲ ἔχει ἡ μὲν ὑποφρυγιστὶ πρακτικόν, διὸ καὶ ἔν τε τῷ Γηρυόνῃ ἡ ἔξοδος καὶ ἡ ἐξόπλισις ἐν ταύτῃ πεποίηται, ἡ δὲ ὑποδωριστὶ μεγαλοπρεπὲς καὶ στάσιμον, διὸ καὶ κιθαρῳδικωτάτη ἐστι τῶν ἁρμονιῶν· ταῦτα δὲ ἄμφω χορῷ μὲν ἀνάρμοστα, τοῖς δὲ ἀπὸ σκηνῆς οἰκειότερα...... διὸ καὶ ἁρμόζει αὐτῷ

wurde nämlich in den Chorliedern nicht angewendet, weil sie eine *ἐνθουσιαστική* und *βακχική* ist. Diese Stellen widersprechen den Ansichten Westphals. Er aber weiss sich gleich zu helfen und schlägt die Aenderung des *ὑποφρυγιστί* in *φρυγιστί* vor, eine Aenderung, welcher man als einer unbegründeten, da alle Handschriften darin übereinstimmen und damit auch nichts gewonnen ist, nicht folgen kann. Plato macht wirklich einen Unterschied zwischen der mixolydischen als *θρηνῴδης* und der iastischen als *μαλακή* und *συμποτική*, wo gewiss unter *ἰαστί* als einen *χαλαρά* die *ὑπομιξολυδιστὶ* zu verstehen ist. Diess will aber nicht sagen, dass sie auch der Natur und Tonfolge nach verschieden waren; denn die Wirkung der Harmonien hängt nicht nur aus der Natur und Tonfolge derselben ab, sondern hauptsächlich aus dem *τόπος φωνῆς ὑπατοειδής, μεσοειδής, νητοειδής.* Wenn irgend eine der sieben Octaven-Gattungen in der dynamischen Lage der mixolydischen angewendet und gesungen wird, so ist ihr *ἦθος* ein *θρηνῶδες*, wenn aber tiefer eine *χαλαρά* und *ἀνειμένη* und eben darum *συμποτική, μαλακή* und *μεθυστική.* Diess beweist selbst der Gebrauch der Mehrzahl bei Plato und Aristoteles*), welche nicht nur die mixolydische, sondern

---

(sc. *τῷ χορῷ*) *τὸ γοερὸν καὶ ἡσύχιον ἦθος καὶ μέλος* . . . . *ταῦτα δ᾽ ἔχουσιν αἱ ἄλλαι ἁρμονίαι, ἥκιστα δε αὐτῶν ἡ ὑποφρυγιστί· ἐνθουσιαστικὴ γὰρ καὶ βακχική.* Dieselbe Eigenschaft schreibt der echte Aristoteles im IX. Buche p. 1340 b, 6 seiner Republ. auch der *φρυγιστί*: *Ἐνθουσιαστικοὺς δὲ ἡ φρυγιστί·* derselbe daselbst p. 1342b 1. *Ἔχει γὰρ τὴν αὐτὴν δύναμιν ἡ φρυγιστὶ τῶν ἁρμονικῶν, ἥν περ αὐλὸς ἐν τοῖς ὀργάνοις· ἄμφω γὰρ ὀργιαστικὰ καὶ παθητικά· πᾶσα γὰρ βακχεία καὶ πᾶσα ἡ τοιαύτη κίνησις μάλιστα τῶν ὀργάνων ἐστὶν ἐν τοῖς αὐλοῖς· τῶν δὲ ἁρμονιῶν ἐν τοῖς φρυγιστὶ μέλεσι λαμβάνει ταῦτα τὸ πρέπον, οἷον ὁ διθύραμβος ὁμολογουμενως εἶναι δοκεῖ φρύγιον.*

*) Arist. Rep. p. 1340a, 40: *Εὐθὺς γὰρ ἡ τῶν ἁρμονιῶν διέστηκε, φύσις ὥστε ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι καὶ μὴ τὸν αὐτὸν ἔχειν τρόπον πρὸς ἑκάστην αὐτῶν, ἀλλὰ πρὸς μὲν ἐνίας ὀδυρτικωτέρως καὶ συνεστηκότως μᾶλλον, οἷον πρὸς τὴν μιξολυδιστὶ καλουμένην, πρὸς δὲ τὰς μαλακωτέρως τὴν διάνοιαν,*

auch andere (Plat. Rep. III. 398, E: *Μιξολυδιστὶ καὶ συντονολυδιστὶ καὶ τοιαῦταί τινες*), als *θρηνῴδεις* und *μαλακαί* (Plat. Rep. III. 398, E: *Ἰαστί, ἦ δ' ὅς, καὶ λυδιστί, αἵτινες χαλαραὶ καλοῦνται*) angeben. Aristophanes bezeichnet die ionische Tonart als eine erotische und weiche *), dagegen Aschylus als eine *θρηνῴδης* **), was bei der hypophrygischen nicht der Fall ist; denn abgesehen von den Stellen, die wir oben aus Aristoteles Problemata 19, 48 citirten, und welche die hypophrygische als eine *ἐνθουσιαστική* und *βακχική ἁρμονία* bezeichnen, ist doch die hypophrygische ihrer dynamischen Lage nach, weil sie dem *τόπος ὑπατοειδής* gehört, eine *ἀνειμένη* und *χαλαρά*, und eben darum nach Plato und Aristoteles eine *μεθυστική, συμποτική* und *μαλακή*, keineswegs aber eine *θρηνῴδης*. Als solche nämlich werden nur die *σύντονοι* und *ὀξεῖαι* von den bedeutendsten Männern und Auctoritäten des Alterthums betrachtet. Die Ueberlieferung der griech. Kirchenmusiker ist eine vollständig richtige und die Emendation Westphals eine unbegründete und entbehrliche. Den schlagendsten Beweis aber, dass die iastische Tonart der Octavengattung nach dieselbe mit der mixolydischen ***) und nicht mit der hypophrygischen ist, liefert uns einerseits Alypius durch die Angabe der alten Noten der iastischen, hypoiastischen und hyperiastischen Tonart (p. 15—18.), welcher von der mixolydischen gar keine Er-

---

οἷον πρὸς τὰς ἀνειμένας· μέσως δὲ καὶ καθεστηκότως μάλιστα πρὸς ἑτέραν, οἷον δοκεῖ ποιεῖν ἡ δωριστὶ μόνη τῶν ἁρμονιῶν, ἐνθουσιαστικοὺς δὲ ἡ φρυγιστί.

*) Aristoph. Eclesiaz. Vers. 882. *Μοῦσαι δεῦρ' ἴτε ἐπὶ τοὐμὸν στόμα, Μελύδριον εὑροῦσαί τι τῶν Ἰωνικῶν.*

**) Aeschyl. Hiketid. Chor. Vers. 69. *Τὼς καὶ ἐγὼ φιλόδυρτος Ἰαονίοισι νόμοισι*
Δάπτω τὰν ἁπαλὰν νειλοθηρῆ παρειάν.

***) Plato in Lach. 188, D. nennt die mixolydische iastische: *ἀτεχνῶς δωριστὶ, ἀλλ' οὐκ ἰαστί, οἴομαι δὲ οὐδὲ φρυγιστὶ οὐδὲ λυδιστί,* wo unter *δωριστί, φρυγιστί* und *λυδιστί* auch die *ὑποδωριστί, ὑποφρυγιστί* und *ὑπολυδιστί*, wie auch unter *ἰαστί* die *ὑποϊαστί* mitbegriffen sind.

Erwähnung macht *); anderseits Claudius Ptolemaeus (Harm. lib. II cap. A p. 49) durch die Angabe der Eintheilung des Tetrachordes der iastischen Tonart. Auch von der Musik gilt hinsichtlich der Tonarten bei den Alten dasselbe, was Aristoteles in den ethischen Schriften über die Vortrefflichkeit ausspricht, dass nämlich in medio virtus. Sie theilen nun die Harmonien, in *σύντονοι, μέσαι* und *ἀνειμέναι, χαλαραὶ*; wesshalb Plato und Aristoteles die dorische als mehr zur Erziehung für die Jugend geeignete vorziehen **), weil sie ihrer dynamischen Lage nach in der Mitte liegt. Was Plato und Aristoteles mit *σύντονοι* und *ἀνειμέναι, χαλαραὶ* ausdrücken, bezeichneten Andere mit der Präposition *ὑπέρ* und *ὑπό*, mit *βαρεῖαι* und *ὀξεῖαι*, worunter man die drei *τόποι φωνῆς ὑπατοειδής, μεσοειδής νητοειδής* verstand. Unrichtig aber ist es, wenn Westphal (Metr. der Griech. p. 283 und 286) behauptet, dass die äolische, später hypodorische und *συντονολυδιστί* eine gemeinsame Octave hätten; denn unter *συντονολυδιστί* ist nur die *ὑπερλύδιος* verstanden, welche der Tetrachorden-Eintheilung nach dieselbe mit der lydischen und hypolydischen ist. Dasselbe gilt auch für die *ἰαστὶ χαλαρά, ἀνειμένη* im Gegensatz zum *σύντονος*, sie ist nämlich die *ὑποϊάστιος*, welche der Tetrachorden-Eintheilung

---

*) Aehnlich Martianus Capella de nuptiis Philolog. lib. IX. de Modis: Tropi vero sunt XV. sed principales quinque, quibus bini tropi cohaerunt. Id est Lydius, cui cohaerent *ὑπολύδιος* et *ὑπερλύδιος*. Secundus Iastius, cui sociatur *ὑποϊάστιος* et *ὑπεριάστιος*. Item Aeolius, cum *ὑποαιολίῳ* et *ὑπεραιολίῳ*. Quartus Phrygius, cum duobus *ὑποφρυγίῳ* et *ὑπερφρυγίῳ*. Quintus dorius, cum *ὑποδωρίῳ* et *ὑπερδωρίῳ*.

**) Arist. Rep. 1342a, 28. *Πρὸς δὲ παιδείαν, ὥσπερ εἴρηται, τοῖς ἠθικοῖς τῶν μελῶν χρηστέον καὶ ταῖς ἁρμονίαις ταῖς τοιαύταις· τοιαύτη δ' ἡ δωριστί, ... περὶ δὲ τῆς δωριστὶ πάντες ὁμολογοῦσιν ὡς στασιμωτάτης οὔσης καὶ μάλιστα ἦθος ἐχούσης ἀνδρεῖον· ἔτι δὲ ἐπεὶ τὸ μέσον τῶν ὑπερβολῶν ἐπαινοῦμεν καὶ χρῆναι διώκειν φαμέν, ἡ δὲ δωριστὶ ταύτην ἔχει τὴν φύσιν πρὸς τὰς ἄλλας ἁρμονίας.*

nach dieselbe mit der iastischen und hyperiastischen ist, und der Unterschied besteht hauptsächlich im *τόπος φωνῆς ὑπατοειδής, μεσοειδής, νητοειδής* worin Plato und Aristoteles auf den wesentlichen Unterschied hinsichtlich des *ἦθος* jeder Tonart ein besonderes Gewicht legen*). Dass auch in der späteren Zeit die *συντονολυδιστί* so verstanden wurde, erfahren wir aus Plutarch**), welcher sie *ὀξεῖα* nennt im Gegensatz zu *λύδιος βαρεῖα* zwischen denen die *λύδιος* (*μέση*)

*) Ptolem. Harm. lib. II, cap. VII, p. 66. *Ἀλλ' ἕνεκα τοῦ κατὰ μίαν φωνὴν τὸ αὐτὸ μέλος, ποτὲ μὲν ἀπὸ τῶν ὀξυτέρων τόπων ἀρχόμενον, ποτὲ δὲ ἀπὸ τῶν βαρυτέρων, τροπήν τινα τοῦ ἤθους ἀποτελεῖν.* Derselbe lib. III, cap VII, p. 137. *Τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ κατὰ τὰς ἐν ἁρμονίᾳ μεταβολάς, τὸ αὐτὸ μέγεθος, ἐν μὲν τοῖς ὀξυτέροις τόνοις, τρέπεται πρὸς τὸ διεγερτικώτερον, ἐν δὲ τοῖς βαρυτέροις πρὸς τὸ κατασταλτικώτερον· ὅτι καὶ τὸ μὲν ὀξύτερον ἐν τοῖς φθόγγοις συντακτικώτερον, τὸ δὲ βαρύτερον χαλαστικώτερον· ὥστε εἰκότως κἀνταῦθα τοὺς μὲν μέσους τόνους καὶ περὶ τὸν δώριον παραβάλλεσθαι ταῖς μετρίαις καὶ καθισταμέναις διαγωγαῖς· τοὺς δὲ ὀξυτέρους καὶ κατὰ τὸν μιξολύδιον ταῖς κεκινημέναις καὶ δραστικωτέραις, τοὺς δὲ βαρυτέρους καὶ κατὰ τὸν ὑποδώριον ταῖς ἀνειμέναις καὶ νωθεστέραις.* Aehnlich Bryen. 3, 1. p. 467. *Καὶ γάρ, ὡς εἴρηται πρότερον, οἱ τόνοι οὐ κατὰ τὴν διάφορον τῶν γενῶν διαίρεσιν ἀλλήλων διενηνόχασι, ἀλλὰ κατὰ τὸν τῆς φωνῆς τόπον ὀξύτερόν τε καὶ βαρύτερον.* Dieser Theorie haben auch die Kirchenmeloden Rechnung getragen; Wenn in den Versen der Parakletike (cf. Christ's et Paranikas anthol. gr. carm. christ. p. CXXIII.) für den *πλάγιος πρῶτος* (*δώριος κατὰ συναφήν*) gesagt wird,

θρηνῳδὸς εἶ καὶ φιλοικτίρμων ἄγαν
ἀλλ' εἰς τὰ πολλὰ καὶ χορεύεις εὐρύθμως

so ist es ganz richtig; denn wenn er einer *θρηνῳδός* und wenn einen *χορευτικός* d. h. *συμποτικός* ist, so ist es in den CM. Grp A und B genau angegeben durch besondere Zeichen der Semantik welche *δυνάμεις* heissen.

**) Plutar. de mus. XIII, 15. *Τὴν γοῦν λύδιον ἁρμονίαν παραιτεῖται* (sc. *Πλάτων*), *ἐπειδὴ ὀξεῖα καὶ ἐπιτήδειος πρὸς θρῆνον.*

liegt, deren Abstand von einander eine Quarte ist, so dass die *συντονολυδιστί* oder *λύδιος ὀξεῖα* um eine Octave höher von der *λύδιος βαρεῖα* liegt.

Wir haben oben die Erklärung gegeben, was man unter den acht *ἦχοι* der Kirchenmusiker zu verstehen hat. Wie in der altgriechischen Melopöie, so werden auch in der griechischen Kirche die Tonarten nach dem verbundenen und getrennten System (*συνημμένως* und *διεζευγμένως**) auf die vier *τόποι φωνῆς ὑπατοειδής, μεσοειδής νητοειδής,* und *ὑπερβολοειδής* angewendet**).

Gleich nach der oben p. 53 angegebenen Erklärung des Hagiopolites über die acht *ἦχοι* fährt er unmittelbar in folgender Weise fort: *Τεσσάρων τοίνυν ὄντων τῶν κυρίων καὶ πρώτων, ἐξ αὐτῶν ἐπεισήχθησαν οἱ τέσσαρες πλάγιοι· τὸν αὐτὸν δὲ τρόπον καὶ ἐκ τῶν τεσσάρων πλαγίων οἱ τέσσαρες μέσοι· ἐκ δὲ τῶν μέσων πάλιν αἱ φθοραί,* worauf die nöthige Erklärung folgt mit der Bemerkung am Ende des Capitels: *Ἀλλὰ ταῦτα μὲν ἐξεθέμεθα πρὸς τὸ γνωρίσαι δέκα καὶ ἓξ ἤχους εἶναι τοῦ ᾄσματος, ὡς πολλάκις εἰρήκαμεν. Οἱ οὖν βαθύτερον νοήσαντες ἔφησαν καὶ κυρίους εἶναι ἀπὸ κυρίων, εἴπερ εἰσὶν οἱ αὐτοί· ἐνίοτε δὲ καὶ κυρίους πλαγίους*

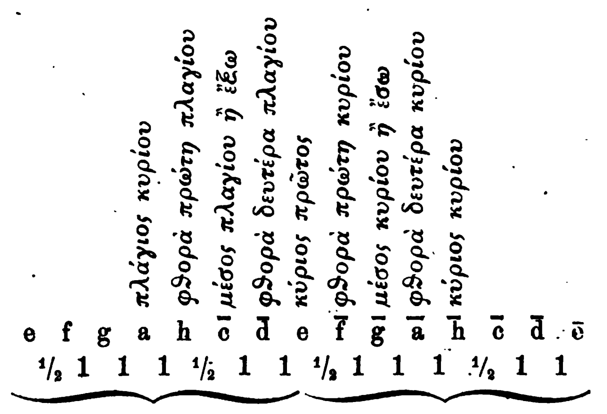
---

*) Hagiop. fol. 15. *Συστηματικαὶ* (sc. *μεταβολαὶ*) *δὲ ὁπόταν ἐκ διαζεύξεως εἰς συναφὴν ἢ ἔμπαλιν μετέλθῃ τὸ μέλος.*

**) Die vier *τόποι φωνῆς* bespricht der Hagiopolites in fol. 14: *Τόποι δὲ φωνῶν τέσσαρες· ὑπατοειδὴς, μεσοειδὴς, νητοειδὴς ὑπερβολοειδής. Ἐν μὲν τῷ πρώτῳ τίθεται τετραχῶς διὰ πέντε· Ὑπολύδια δύο, Ὑποφρύγια δύο, Ὑποδώριον ἕν· ἐν δὲ τῷ δευτέρῳ Δώρια δύο, Φρύγιον ἕν· ἐν δὲ τῷ τρίτῳ Μιξολύδια δύο, ὑπερβολαίων [ὑπερμιξολύδιον ἕν]· ὑπερβολοειδής ἐστι πᾶς ὁ ἀπὸ τοῦ Ὑπερμιξολυδίου. Ἄρχεται δὲ ὁ μὲν ὑπατοειδὴς ἀπὸ ὑπάτης μέσων ὑποδωρίου, καὶ λήγει ἐπὶ μέσον δώριον· ὁ δὲ μεσοειδὴς ἄρχεται ἀπὸ ὑπάτης μὲν φρυγίου, λήγει δὲ ἐπὶ μέσον λύδιον· ὁ δὲ νητοειδὴς ἄρχεται μὲν ἀπὸ μέσης λυδίου λήγει δὲ ἐπὶ νήτην συνημμένων· ὁ δὲ μετὰ τοῦτον ὑπερβολοειδής.*

γίγνεσθαι κατὰ τὸν τοῦ μέλους ῥυθμόν), ὅπερ φανερόν ἐστι τοῖς ἀκριβῶς ἀνιχνεύουσι τὸν Ἁγιοπολίτην· Ἐπειδὴ εἰσιν ἀπὸ κυρίων κύριοι, καὶ ἀπὸ πλαγίων πλάγιοι, δέον εἰπεῖν ὅτι εἰσὶ καὶ μέσοι μέσων, καὶ φθοραὶ φθορῶν, καὶ πάλιν κύριοι ἄλλοι καὶ πλάγιοι [ὁμοίως]· καὶ πάλιν κύριοι κυρίων, καὶ πλάγιοι πλαγίων, καὶ φθοραὶ φθορῶν, καὶ μέσοι μέσων, οἵτινες οὐκ εἰσιν ἀναγκαῖοι, ὡς εὑρισκόμενοι ἐν τοῖς ὀργάνοις ᾀδόμενοι**).*

In der dorischen Tonart z. B. *κατὰ διάζευξιν*



was auch für alle übrigen Tonarten *κατὰ διάζευξιν* gilt.

Derselbe *Δώριος κατὰ συναφήν* (*ὑποδώριος, πλ. α΄.*)

---

*) Damit ist die *Διαφορὰ κατὰ σύστημα* verstanden oder die Transpositionsscalen, d. h. z. B. der *ὑποδώριος* in der dynamischen Lage des *δώριος*. Auch hier ein Beweis gegen die Behauptung Westphals, dass nämlich die Byzantiner der Transpositionsscalen kundig waren.

**) Der Hagiopolites gibt in fol. 20 folgende Instrumente. *Η΄* [*σαλπιγ*]*ξ*, (wahrscheinlich *σύριγξ*. Hagiop. fol. 19. *Σύριγγος εἴδη δύο· τὸ μὲν γάρ ἐστι μονοκάλαμον, τὸ δὲ πολυκάλαμον*), *τραγῳδία, παπίας, μεσότριτος, κιθαρῳδία, λύρα, ὀξύτονον, κωμῳδία, κιθάρα, δώριος, φρύγιος, πλήνθιον, σάλπιγξ, αὐλός, ὕδραυλις, αἰόλιος, πτερόν, κιθάρα, σύριγξ, λύδιος, φωνή, ἰάστιος, πτερόν.*

Δώριος κατὰ συναφὴν ((πλα'.)

(vertical labels over d – ē:) πλάγιος πλαγίου · φθορὰ πρώτη ἔξω · μέσος πλαγίου ἢ μέσος ἔξω · φθορὰ δευτέρα ἔξω · πλάγιος πρῶτος · φθορὰ πρώτη πλαγίου ἔσω · μέσος πλαγίου ἢ ἔσω · φθορὰ δευτέρα ἔσω · κύριος πλαγίου

A H c d e f g a h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$

1 ½ 1 1 ½ 1 1 1 ½ 1 1 ½ 1 1

was auch für alle übrigen Tonarten *κατὰ συναφὴν* gilt

Κύριος πρῶτος (*δώριος κατὰ διάζευξιν*)

e f g a h c d e

½ 1 1 1 ½ 1 1

Φθορὰ πρώτη κυρίου

f g a h c d e f

1 1 1 ½ 1 1 ½

*Μέσος κυρίου ἢ μέσος ἔσω**)

g a h c d e f g

1 1 ½ 1 1 ½ 1

Φθορὰ δευτέρα κυρίου

a h c d e f g a

1 ½ 1 1 ½ 1 1

Κύριος κυρίου

h c d e f g a h

½ 1 1 ½ 1 1 1

*) Die Namen *ἔσω* und *ἔξω* sind nach Analogie des *ὑφὲν ἔσωθεν* und *ὑφὲν ἔξωθεν* gebildet; sie entsprechen aber nicht diesem. Dem *Ὑφὲν ἔσωθεν* und *ἔξωθεν* entsprechen eigentlich zwei Zeichen der Semantik der *θεματισμὸς ἔσω* und *θεματισμὸς ἔξω*.

Πλάγιος κυρίου

a h c d e f g a

1 1/2 1 1 1/2 1 1

Φθορὰ πρώτη πλαγίου ἢ ἔξω

h c d e f g a h

1/1 1 1 1/2 1 1 1

Μέσος πλαγίου ἢ μέσος κυρίου ἔξω

c d e f g a h c

1 1 1/2 1 1 1 1/2

Φθορὰ δευτέρα πλαγίου

d e f g a h c d

1 1/2 1 1 1 1/2 1

Δώριος κατὰ συναφὴν (πλ. α΄.)

a h c d e f g a

1 1/2 1 1 1/2 1 1

Φθορὰ πρώτη δωρίου κατὰ συναφήν

h c d e f g a h

1/2 1 1 1/2 1 1 1

Μέσος ἔσω

c d e f g a h c

1 1 1/2 1 1 1 1/2

Φθορὰ δευτέρα

d e f g a h c d

1 1/2 1 1 1 1/2 1

Κύριος δωρίου κατὰ συναφήν

e f g a h c d e

1/2 1 1 1 1/2 1 1

Πλάγιος δωρίου κατὰ συναφήν

d e f g a h c d

1 1/2 1 1 1 1/2 1

Φθορὰ πρώτη πλαγίου ἔξω

e f g a h c d e

1/2 1 1 1 1/2 1 1

Μέσος πλαγίου ἢ ἔξω

f g a h c d e f

1 1 1 1/2 1 1 1/2

Φθορὰ δευτέρα πλαγίου ἔξω

g a h c d e f g

1 1 ½ 1 1 ½ 1

Auf diese Weise können auch die *κύριοι*, *πλάγιοι*, *μέσοι* und *φθοραὶ* aller übrigen Tonarten nach dem getrennten und verbundenen System leicht bestimmt werden. Wie jeder *κύριος* und *πλάγιος* seine *φθοραὶ* und *μέσοι* hat, so haben auch die *φθοραὶ* und *μέσοι* ihre *κύριοι*, *πλάγιοι*, *φθοραὶ* und *μέσοι**) Aus dieser Theorie der älteren griech. Kirchenmusik, welche die Gründer des neueren Systems vollständig ignorirten, kann sich jeder Musikkundige vorstellen, welche Stellung die griech. Kirchenmusik gegenüber der gleichzeitigen und heutigen abendländischen hinsichtlich der Tonarten und Transpositionsscalen einnimmt. Daraus kann ein Jeder leicht die Ueberzeugung gewinnen, dass die Behauptung der Geschichtsschreiber der abendländischen Musik, welche in dieser eine Armuth hinsichtlich der Tonarten finden, für die griech. Kirchenmusik keine Geltung hat. Durch diese Theorie lässt sich jetzt die scheinbare Aenderung der Tonarten leicht erklären, nicht aber, wie Westphal

---

*) CM. gr. Grp. p. Oxon. Clark. Nr. 13 fol 3: *Ἔχουσι δὲ καὶ μέσους οἱ τέσσαρες κύριοι τῶν ἤχων, ἔτι δὲ καὶ παραμέσους . . . . . Ἔχουσι δὲ καὶ οἱ τοιοῦτοι τριφώνους καὶ τετραφώνους, οὓς καὶ . . . λέγομεν. Ἐξ αὐτῶν γὰρ καὶ νάοι γίγνονται καὶ πρωτόβαροι καὶ τετράφωνοι.* Was hier das Wort *νάος* bedeutet, ist mir unbegreiflich. Gewiss steht im Gegensatz zu *πρωτόβαροι;* ob es ein Fehler ist, oder eine Verwandtschaft mit *νήτη, νεάτη* hat, ist nicht leicht zu bestimmen. In meiner Heimat gibt es eine Art von kleinen Flöten, welche die Kinder anwenden, und welche man mit Recht *παιδικοὶ αὐλοί* nennen kann. Sie heissen in der gewöhnlichen Sprache *νάϊ* welches gewiss eine Abkürzung von *νάϊον* ist, im Mehrzahl aber *νάϊα.* Wahrscheinlich ist die Lesart *νάοι* richtig und das *νάϊον* ein griechisches Wort, denn beide haben die Bedeutung von *ὀξύς*, und wahrscheinlich verwandt mit *Νήτη* (sc. *χορδὴ*).

behauptet, durch die Annahme eines Unbekannten, der eben so viel existirte, wie er auch bekannt ist. Indem nun die oben erwähnten Stellen des Hageopolites eine Menge von Tonarten angeben, für den Gesang aber nur sechzehn*) angewendet — eigentlich fünfzehn**) — so macht derselbe Hagiopolites die Bemerkung, dass für die Melodien, welche dieses Buch enthielt, das wir als das älteste Gesangbuch der griech. Kirche betrachten, nur zehn Tonarten angewendet wurden***). Diese zehn Tonarten sind die vier Haupttonarten, δώριος, φρύγιος, λύδιος, μιξολύδιος nach dem getrennten und verbundenen System in den drei τόποι φωνῆς, ὑπατοειδής, μεσοειδής, νητοειδής angewendet, nämlich dieselben die wir oben p. 26 aus dem cod. gr. Monac. Nr. 104 fol. 290 mitgetheilt haben. So finden wir also in den Melodien der griech. Kirche einerseits in denen des Hagiopolites die älteste

*) Hagiop. fol. 2: καὶ ἀνεβιβάσθησαν εἰς ἤχους δέκα καὶ ἕξ, οἵτινες ψάλλονται εἰς τὸ ᾆσμα, οἱ δὲ δέκα, ὡς προείπομεν, εἰς τὸν Ἁγιοπολίτην. Aehnlich fol. 10: Ἀλλὰ ταῦτα μὲν ἐξεθέμεθα πρὸς τὸ γνωρίσαι δέκα ἓξ ἤχους εἶναι τοῦ ᾄσματος, ὡς πολλάκις εἰρήκαμεν. Aehnlich cod. gr. oxon. Nr. 38. fol. 28: Οὗτοι οὖν οἱ δέκα ἓξ ἦχοι ψάλλονται εἰς τὸ ᾆσμα καὶ οὐχὶ εἰς τὸν Ἁγιοπολίτην.

**) Hagiop. fol. 19: Οἱ δὲ ιε. τρόποι διαφέρουσιν ἕκαστος ἑκάστου ἀπέχοντες τῇ διὰ τεσσάρων συμφωνίᾳ.

***) Hagiop. fol. 1: Ἤχους δέ (τινές φασι μόνους) ὀκτὼ ψάλλεσθαι· ἔστι δὲ τοῦτο ὑπ(όβλητον καὶ) ψευδές . . . . . ἔστιν οὖν ἐκ τούτων γνῶναι, ὅτι οὐκ ὀκτὼ μόνον ψάλλονται ἀλλὰ δέκα. Diejenigen Melodien, welche der Hagiopolites enthielt — es ist uns von diesem Buche kein Exemplar erhalten, vergl. auch Vincent p. 259 — werden in den gedruckten liturgischen Büchern der griech. Kirche mit Ἁγιοπολιτικά bezeichnet. In den CM. Grp. A und B, die ich bis jetzt gesehen und benützt habe, findet sich diese Benennung nicht. Bei Dugangius Lexicon mediae graec. unter Ἁγιοπολίτης heisst: Πολλῶν δὲ σημαντηρίων οὐκ ἔστι χρεία λατίνοις καὶ ἰταλοῖς, ὅτι μηδὲ ψαλτῳδημάτων ἁγιοπολιτικῶν, ἀλλὰ μόνης τῆς κιννύρας τοῦ θεοπάτορος. cf. Balsm. Vide Allat. de Georgiis p. 318.

griech. Theorie, anderseits auch diejenige der fünfzehn Tonarten, welche Aristides Quintilianus (p. 23) als die τῶν νεωτέρων bezeichnet. Dass die Kirchen-Meloden auch die Transpositions-Scalen anwendeten, haben wir oben besprochen. Statt der bei Ptolomäus vorkommenden Ausdrücke für die dynamische und thetische Lage der Tonarten, δυνάμει und θέσει, wendeten die älteren Meloden der griech. Kirche für das δυνάμει den Ausdruck ἀπὸ παραλλαγῶν*), für das θέσει, das ἀπὸ μέλους**) an; darüber gibt die oben erwähnte

*) Das Wort παραλλαγή wird in demselben Sinne auch bei Bryennius, (2, b. p. 414) angewendet. Δι ὃ καὶ οἱ μαθηματκοὶ εὗρον τὸ μέτρον ἐπὶ τοῦ κανόνος τῆς τῶν φθόγγων παραλλαγῆς.

**) Die Gründer des neueren Notirungssystems verstehen beim Singen unter παραλλαγή die Solmisation, unter μέλος den Text. In wie weit sie aber unwissend waren, kann man sich leicht einbilden. Von der älteren Semantik der griech. Kirche hatten sie nicht einmal den mindesten Begriff, ebensowenig auch von der Theorie. Diess beweist selbst der Umstand, dass sie bei Notirung der Melodien, welche wir in den gedruckten musikalischen Büchern finden, das ältere System nicht benützen konnten; sie haben sie notirt und so componirt, wie noch zu jener Zeit im Munde der practischen Sänger durch die Tradition erhalten waren. Ihr Verdienst besteht in der Bildung des neueren armseligen Notirungssystems, wodurch uns die Melodien, wie sie zu jener Zeit gesungen wurden, erhalten sind; denn hätten sie einen Begriff vom älteren System gehabt, so würden sie es gewiss nicht aufgegeben haben. Was diejenigen Melodien anbetrifft, von denen sie sagen, es seien von den älteren, des Kukuzeles und anderen, übertragen, so ist es nicht wahr; denn bei Vergleichung finden sie sich himmelweit verschieden. Es scheint, dass sie dazu den Villoteau benützten, welchen Chrysanthos nicht ignorirte, er erwähnt ihn in seinem Θεωρητικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. In ihrer Verlegenheit hinsichtlich der Tonarten nahmen sie Zuflucht zu der Theorie der abendländischen Kirche, welche Chrysanthos nicht verkennt. Eben darum aber sind sie in

musikalische Schrift des Lampadarius Manuel Chrysaphes die nöthige Erklärung. Auch in den CM der Gp. B wird darauf aufmerksam gemacht; so z. B. wird in cod. gr. oxon. coll. Jesu Nr. 33 fol. 4 bei einem *καλοφωνικὸς εἱρμὸς τοῦ Κωρώνη* die Bemerkung gemacht . . *πρόσχες ὧδε ἀπὸ μὲν παραλλαγῶν εἶναι βαρύν, ἀπὸ δὲ μέλους λέγετον"* (*μιξολύδιος κατὰ συναφήν*, welcher aus der Solmisation *ναὶ λέγε* so genannt wurde, wie auch der *νεναvῶ*, welcher die zweite Figur des chromatischen Geschlechtes ist und der *μέσος πλαγίουδευτέρου*) d. h. der *μιξολύδιος* (*τέταρτος κατὰ συναφήν*) in der dynamischen Lage des *βαρὺς* (*ὑπολύδιος*), sie ist nämlich eine Transpositionsscala, was Westphal, wie oben bemerkt, den Byzantinern in Abrede stellt. Der Abschreiber des genannten Cod. ist ein griechischer Mönch, Meletius, und zwar des siebzehnten Jahrhunderts, welcher diese Bemerkung macht. Wie wir aus der Semantik erfahren, (was auch Bryennius bestätigt 2. 3. p. 405 *καὶ γὰρ ἐν τῷ τόπῳ τυχὸν τοῦ ὑποδωρίου τόνου ἢ τοῦ ὑπερμιξολυδίου οὐμόνον ἓν εἶδος ἢ διατόνου ἢ χρωματικοῦ ἢ ἐναρμονίου γένους ᾄδειν δυνάμεθα, τὰ δ' ἄλλά γε μή, ἀλλὰ πάνθ' ὅσα τε τοῦ διατονικοῦ εἴῃ ἂν εἴδη, καὶ ὅσα τοῦ χρωματικοῦ καὶ ἐναρμονίου*) wurde jede der sieben Oktaven-Gattungen in der dynamischen Lage einer jeden der vier

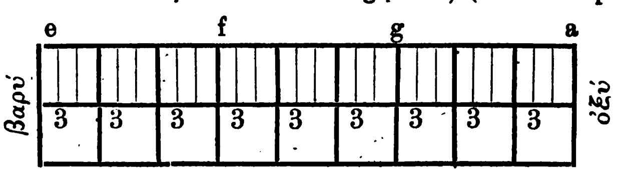
---

mancher Beziehung in Verwirrung gerathen; so z. B. das *αὐτόμελον κάθισμα, Τὸν τάφον σου σωτὴρ* war in der älteren Semantik in der dorischen Tonart componirt. In der römischen Kirchenmusik aber fanden sie den *πρῶτος ἦχος* mit der phrygischen Octaven-Gattung, und in ihrer Verlegenheit haben sie es als dem chromatischen Geschlechte gehörend betrachtet, weil es in der phrygischen ganz anders klang als sie es vom Munde der praktischen Sänger hörten. Erst diese Reformatoren haben die hinsichtlich des Decapentachordon und der Tonarten falsche Theorie der abendländischen Kirche in der griech. Kirchenmusik eingeführt. Trotzdem aber sind nicht wenige Melodien in den echten griechischen Tonarten, Dank der mündlichen Tradition, auch in dem heutigen System erhalten, deren manche wir oben nannten. cf. p. 55.

Haupttonarten angewendet*), so dass in jedem *τόπος φωνῆς*, *ὑπατοειδής*, *μεσοειδής*, *νητοειδής* von den griech. Kirchenmeloden nach beiden Systemen, getrennten und verbundenen, zweiunddreissig Tonarten, nämlich sechzehn Moll- und sechzehn Dur-Tonarten, insgesammt auf die drei *τόπος φωνῆς* sechsundneunzig Tonarten sich angewendet finden. Während nun als Grundlage hinsichtlich des Abstandes der vier Haupttonarten angenommen wird, der Mixolydius liege um eine Quarte, der Lydius um einen Ditonus (grosse Terz), der Phrygius um einen Ton höher als der Dorius, finden wir anderseits in den CM. Grp. A und B, dass nicht immer derselbe Abstand gehalten wird, sondern dass der Phrygius, wie auch jede andere Haupttonart, um einen Halbton und

*) Manuel Chrysaphes. cod. gr. Clark. Nr. 38. *Ψάλλεται κατ' ἀρχὰς πρῶτος ἦχος, σοῦ δὲ ποιοῦντος ἐναλλαγὴν εἰς δεύτερον ἢ τρίτον ἢ τέταρτον ἢ καὶ καθεξῆς, οὐ λέγωτοῦτο ἔτι φθοράν, ἐπειδὴ φωνάς τελείας ἐξάρχει· ἀπὸ μὲν γὰρ τοῦ πρώτου, εἰ ἐξέλθης μίαν φωνὴν, εὑρήσεις δεύτερον κατὰ πάντα, εἰ δὲ δύο τρίτον, εἰδὲ τρεῖς τέταρτον καὶ καθ' ἑξῆς· καὶ τοῦτό ἐστιν ἀπὸ παραλλαγῶν οὕτω. πῶς οὖν εἰκὸς ἂν εἴη τοῦτο φθορὰν εἰπεῖν; εἰ μὴ, ὅτε ψάλλεται ὁ πρῶτος ἦχος κατὰ λόγον καὶ ἔστιν εἰς τὴν ἰδέαν αὐτοῦ, καὶ σὺ θέλεις ποιῆσαι τὴν φύσιν αὐτοῦ εἰς δεύτερον ἢ τέταρτον ἦχον, τότε λέγεται φθορὰ τὸ τοιοῦτον· ἐπεὶ, εἰ μὴθέσῃς φθορὰν, οὐ καταλαμβάνεται ὅτι ἐγένετο ἐναλλαγὴ τοῦ ἤχου· τοῦτο γὰρ κατ' ἀκρίβειαν ἦν τοῖς πρὸ ἡμῶν διδασκάλοις· ὅτε οὖν μέλλει ὁ τεχνίτης ποιῆσαι ἐναλλαγὴν τοῦ ἤχου, ἤγουν τοῦ μέλους μετὰ φθορᾶς, τότε τίθησιν τὴν φθορὰν εἰς τὸν πρέποντα τόπον ὥσπερ σύμβολόν τι προσημαῖνον τὴν ἐναλλαγὴν τοῦ ἤχου καὶ τοῦ μέλους· καὶ ἀπὸ τότε φθειρομένου τοῦ μέλους λεπτομερῶς ποιεῖ ἴδιον μέλος ἡ φθορὰ, μέχρις ὅτου εὕρῃ τὴν ἀνάπαυσιν αὐτῆς, ἤγουν τὴν κατάληξιν, καὶ μετὰ ταῦτα πάλιν ἀνέρχεται τὸ μέλους τοῦ προψαλλομένου ἤχου εἰς τὴν ἰδέαν καὶ φύσιν αὐτοῦ, λυομένης τῆς φθορᾶς καθὼς προειρήκαμεν.* Der Chrysaphes, welcher im fünfzehnten Jahrhundert lebte, verkannte die Transpositionsscalen nicht, wohl aber der Unbekannte Westphals, welcher im neunten Jahrhundert existiren soll.

zwar um eine δίεσις χρωματική höher oder tiefer von seinen Grenztonarten, in jedem τόπος φωνῆς liegt. Der Ueberlieferung nach war jedes Tetrachordon der Doppeloctave der Kirchenmeloden in neun Intervalle getheilt, (cf. unten p. 78.)



36 : 35 : 34 : 33 : 32 : 31 : 30 : 29 : 28 : 27

Jede der sieben Diaposons-Gattungen konnte ihre thetische Lage auf jedem Neuntel haben, so dass die Kirchen-Meloden auf jeden τόπος φωνῆς siebzig Tonarten (Transpositionsscalen) anwenden konnten, insgesammt auf die drei τόποι φωνῆς zweihundert zehn Transpositionsscalen. Für den Abstand der Tonarten von einander um einen Halbton wendet die Semantik das Zeichen ἡμίφωνον für den Abstand um eine δίεσις χρωματική das Zeichen ἡμίφθορον an. Selbstverständlich gilt dies nicht allein für das diatonische Geschlecht, sondern auch für die beiden Chroen des chromatischen Geschlechtes. Einen solchen Reichthum stellen die byzantinischen Kirchenmeloden hinsichtlich der Tonarten, der gleichzeitigen Armuth der abendländischen Melopöie gegenüber, wenn wirklich das, was die Geschichtschreiber der abendländischen Kirchenmusik darüber sagen, wahr ist, wenn man an eine richtige Erklärung der Neumen der römischen Kirche nicht zweifeln dürfte, und wenn es sich damit nicht so verhält, wie mit den westphalischen Resultaten bei Besprechung und Erörterung der bryennischen Harmonika.

Hinsichtlich der Geschlechter*) werden in der griechischen

*) Die drei Geschlechter bespricht der Hagiopolites in fol. 15: Τῶν μελῳδουμένων τρία ἐστὶ γένη· ἁρμονία, χρῶμα, διάτονον· ἁρμονία μεν οὖν ἐστιν ἐν ᾗ τὸ πυκνὸν ἡμιτονιαῖον· αὕτη δὲ μονοειδὴς ὑπάρχει· Χρώματος εἴδη τρία· πρῶτον μὲν καὶ ἐλάχιστον τὸ μαλακὸν καλούμενον, τοῦτο δέ ἐστιν, ἐν ᾧ τὸ

Kirchenmelopöie nur zwei bis heutzutage angewendet, das diatonische und chromatische. Von dem ersteren werden nur zwei Chroen angewendet, am meisten das *διάτονον διτονιαῖον*, am seltensten das *διάτονον ὁμαλόν*, für welches die ältere Semantik ein eigenes Zeichen besitzt, *ὁμαλόν* genannt. Von dem letzteren beide Chroen, am meisten das *χρῶμα σύντονον* seltener das *χρῶμα μαλακόν* für welche sich die Semantik zweier Zeichen bedient, des Versetzungszeichens *σεῖσμα* und *παρακλητική*. Auch von dem enharmonischen Geschlechte finden sich Spuren in der älteren Semantik, obwohl nach Aristoxenus Berichten (§ 23) die meisten Melopoioi seiner Zeit es nicht anwendeten. *Οἱ μὲν γὰρ τῇ νῦν κατεχούσῃ μελοποιΐᾳ συνήθεις μόνον ὄντες εἰκότως τὴν δίτονον λιχανὸν ἐξορίζουσι· συντονωτέραις γὰρ χρῶνται οἱ πλεῖστοι τῶν νῦν, τούτου δ' αἴτιον τὸ βούλεσθαι γλυκαίνειν ἀεί, σημεῖον δὲ ὅτι τούτου στοχάζονται, μάλιστα μὲν γὰρ καὶ πλεῖστον χρόνον ἐν τῷ χρώματι διατρίβουσι, ὅταν δ' ἀφίκωνταί ποτε εἰς τὴν ἁρμονίαν, ἐγγὺς τοῦ χρώματος προσάγουσι συνεπισπωμένου τοῦ ἤθους*)*.

Bevor wir auf die Erörterung des chromatischen Geschlechtes eingehen, da auch das neuere System berührt wird, welches noch

---

πυκνὸν ἡμιτονίου ἐστι καὶ διέσεως ἐναρμονίου· τρίτον τὸ σύντονον καλούμενον, ἐν ᾧ τὸ πυκνὸν ἡμιτόνιον ἐστι· Διατόνων δὲ εἴδη δύο. πρῶτον μὲν καὶ ἐλάχιστον τὸ μαλακὸν καλούμενον, ἐν ᾧ τὸ μὲν ὑπάτης καὶ παρυπάτης διάστημα ἡμιτονιαῖον τὸ δὲ παρυπάτης καὶ λιχανοῦ (ἐννέα δωδεκατημορίων ἀσύνθετον λαμβανομένων· δεύτερον δὲ τὸ σύντονον καλούμενον), ἐν ᾧ τὸ μὲν ὑπάτης καὶ παρυπάτης διάστημα ἡμιτονιαῖόν ἐστι, τὸ δὲ παρυπάτης καὶ λιχανοῦ τονιαῖον· Ἡ δὲ ἁρμονία ὡς φαμὲν μονοειδὴς ὑπάρχει· Πυκνὸν δέ ἐστι τὸ ἐκ δύο διαστημάτων, ἐλαττόνων τοῦ καταλειπομένου διαστήματος εἰς τὴν διατεσσάρων συμφωνίαν· Ἐν δὲ τοῖς εἰρημένοις γένεσι λιχανοὶ μέν εἰσιν ἕξ, παρυπάται δὲ τέσσαρες· λιχανοῦ δέ ἐστιν ὁ σύμπας τόπος, ἐν ᾧ κινεῖται τονιαῖος· ὁ δὲ τῆς παρυπάτης τόπος διέσεως ἐλαχίστης.

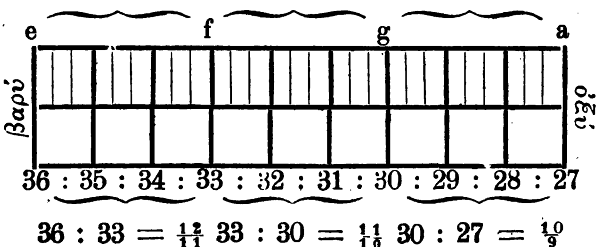
*) Vergl. auch Photius p. 1051 edit. de Rouen, 1653.

heute bei der griech. Kirche in Anwendung ist, wir meinen das im Jahre 1818 neugebildete System, so wollen wir darüber manche Bemerkungen vorausschicken. Diese Bemerkungen betreffen eigentlich die durch Zahlen angegebene Intervalle, welche die Gründer dieses neuen Systems aufstellten, und worüber wir in ihren theoretischen Büchern keine Erklärung finden; wesshalb Manche Anstoss genommen haben, und, indem sie sich nicht zu helfen wussten, die Octave, Quinte, Quarte und Terz der griech. Kirchenmusik kleiner fanden. Diese neuen Reformatoren theilen nach ptolemäischer Theorie*) die Quarte in drei ungleiche Intervalle, welche sie *τόνος μείζων*, *ἐλάσσων*, und *ἐλάχιστος* nennen. Dem *ἐλάχιστος* geben sie die Zahl 7, dem *ἐλάσσων* die Zahl 9, dem *μείζων* die Zahl 12, statt der bei manchen von den älteren Harmonikern und Aristoxenus zur Deutung der Intervalle vorkommenden Zahlen $6+12+12=30$, bei welchen die Hypate des Tetrachordes zur Nete wie $40:30=4:3$ verhält. Nach den Zahlen aber, die diese Reformatoren angeben, 7, 9, 12, beträgt die Quarte die Zahl 28, welche keinen *ἐπίτριτος* hat. Es liegt aber in dieser Zahl ein Fehler, und zwar ein absichtlicher; denn es muss 27 sein, die ihren epitritus 36 hat, so dass $36:27=40:30=4:3$, und diese Zahlen kommen auch bei Ptolemäus (libr. I. cap. XVI. p. 46) vor. In einer handschriftlichen Abhandlung, die wir besitzen**), und welche

*) Den Ptolemaeus haben sie gewiss weder gelesen, noch wissen sie, ob seine Harmonica herausgegeben worden sind, desswegen erwarte man von solchen Leuten, deren mathematische Kenntniss nur auf die vier arithmetischen Functionen sich beschränkt, keine mathematische Pünktlichkeit; denn was sie in ihre sogenannten theoretischen Schriften aufgenommen haben, ist ihnen traditionell überliefert, worüber sie sich keine Rechenschaft geben können. Eben desshalb sind sie auch uneinig darüber, denn Jeder versucht es nach eigener Art und Weise zu erklären, und alles, was sie darüber sagen, ist Einbildung des einen und anderen, ganz aus der Luft gegriffen. Vergl. auch Christ Beitr. zur byzant. Kirchen-Liter. p. 46.

**) Wir fanden sie unter den Papieren unseres Vaters; sie ist

fünfzehn Dekapentachorde mit einer kurzen Erklärung für ein jedes enthält, finden wir den richtigen Thatbestand. Die Tetrachorden nämlich aller Dekapentachorden sind in neun gleiche Theile getheilt, was die Differenz beider Zahlen ($36 - 27 = 9$) ist. Jedes Neuntel ist wiederum in drei Theilchen subdividirt, so dass $9 \times 3 = 27$.



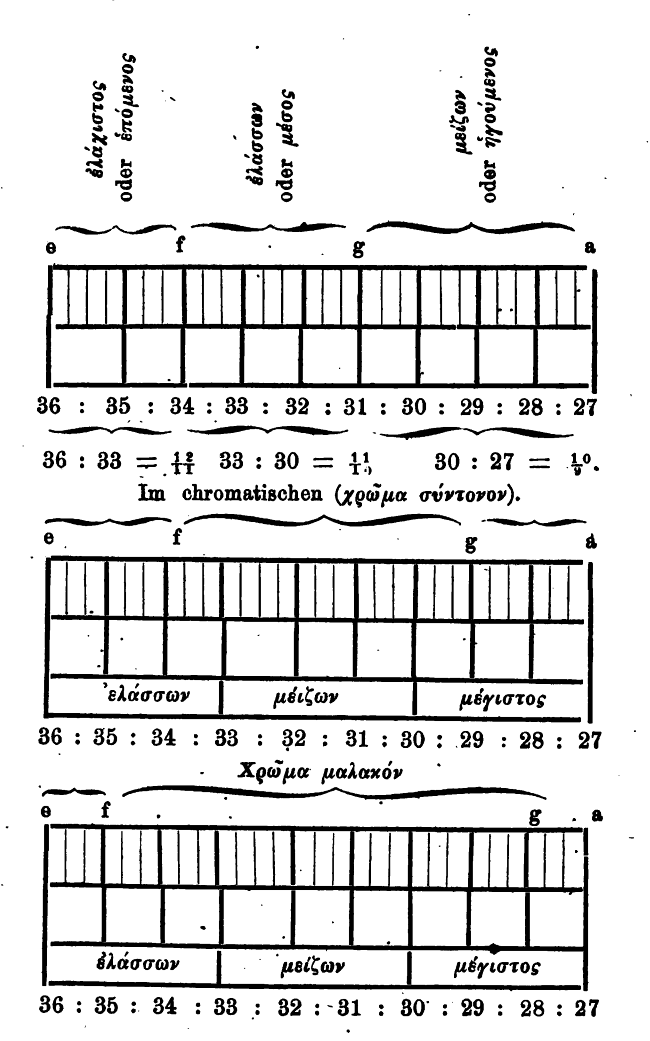
Nur das erste Neuntel des hemitonium im diatonischen Geschlechte ist in vier Theilchen subdividirt, und damit wollte man zeigen, dass das hemitonium kleiner ist; um es nämlich zu finden, muss derselbe Intervall der Quarte in 28 Theilchen getheilt werden, so dass die Hypate des Tetrachordes zur Parhypate wie $\frac{36}{28} : \frac{33}{28}$ statt $\frac{36}{27} : \frac{33}{27}$ sich verhält, nämlich kleiner um $\frac{3}{756} = \frac{1}{252}$. Im chromatischen Geschlechte ist nicht das erste Neuntel des hemitonium (*τόνος ἐλάχιστος ἢ ἑπόμενος*) in vier Theilchen getheilt, sondern das erste Neuntel des mittleren (*τόνος μέσος ἢ ἐλάσσων*), so dass im chromatischen Geschlechte die Parhypate zur Lichanos wie $\frac{33}{28} : \frac{30}{28}$ statt $\frac{33}{27} : \frac{30}{27}$ sich verhält, nämlich kleiner um $\frac{3}{756}$. Dagegen sind die Neuntel des *τόνος μείζων* oder *ἡγούμενος* wie auch des tonischen Intervalles bei allen Dekapentachorden in drei gleiche Theilchen subdividirt; er beträgt nämlich immer die Zahl 12. Wenn sie aber dem *τόνος ἐλάχιστος* zwei Neuntel zuweisen, dem *ἐλάσσων* drei und dem *μείζων* vier Neuntel, so wollten sie damit den Unterschied zwischen *τόνος ἐλάχιστος*, *ἐλάσσων* und *μείζων*

---

nicht von ihm geschrieben. Darin wird der *Χουρμούζιος* einer der Gründer des neuen Notirungssystems erwähnt.

kennzeichnen, wenn jeder von diesen in den drei Figuren des Tetrachordes, woraus die drei Haupttonarten Dorius, Phrygius, Lydius entstehen, seine Lage als ἡγούμενος, μέσος und ἑπόμενος hat*). Eben dasselbe wollten auch manche

*) In der erwähnten Abhandlung sind alle Tetrachorden der Dekapentachorden im diatonischen Geschlechte in folgender Weise getheilt.



der älteren Harmoniker mit den Zahlen 6, 12, 12 zeigen, denn diese Zahlen, wie auch diejenigen, welche diese Reformatoren anwenden, 6 oder 7, 9 und 12, können nicht den *λόγος ἐπιενδέκατος* $^{12}/_{11}$, *ἐπιδέκατος* $^{11}/_{10}$, *ἐπιέννατος* $^{10}/_{9}$ und *ἐπόγδοος* $^{9}/_{8}$ geben. Die Zahlen, welche diese intervallischen Verhältnisse geben, sind nach diesen Reformatoren $36:33 = {}^{12}/_{11}$, $33:30 = {}^{11}/_{10}$, $30:27 = {}^{10}/_{9}$, $36:32 = {}^{9}/_{8}$, nach den älteren Harmonikern aber etwa $40:37\,{}^{1}/_{3}$, $37\,{}^{1}/_{3}:34\,{}^{1}/_{3}$, $34\,{}^{1}/_{3}:31\,{}^{1}/_{3}$. Sonst würde man mit diesen Zahlen 6, 12, 12 und 6, 9, 12 falsche Klänge erhalten. Wie aber Kiesewetter, — der Verspotter des Credo der gläubigen Verehrer der altgriechischen musikalischen Theorie, — welcher in der griech. Kirchenmusik keine reine Quarte, Quinte und Octave fand, seinen Canon bei den Untersuchungen der altgriechischen und byzantinischen Musiktheorie getheilt hat, ist mir unbegreiflich. Sehr wahrscheinlich nach den Zahlen 6, 12, 12 und 6 oder 7, 9, 12, wozu das Studium des Canon harmonicus und vor allem der Harmonica des Claudius Ptolemaeus sehr zu empfehlen wäre. Diese Eintheilung des byzantinischen Dekapentachordon ist eine vollständig richtige nach dem ptolemäischen System, und somit sind die oben genannten Reformatoren und Gründer des neueren Systems der Tradition ganz treu geblieben, obgleich sie sich darüber nicht Rechenschaft geben können. Diese Eintheilung war gewiss in der Praxis der Melopoioi. Die Construction des byzantinischen Dekapentachordon ist also folgende:*)

Nach dieser Eintheilung**) kann man die Intervallverhältnisse aller Geschlechter und Chroen erhalten. Die Intervallverhältnisse des enharmonischen Geschlechtes von der Höhe nach der Tiefe sind nach Ptolemäus $\frac{5}{4} \times \frac{24}{23} \times \frac{46}{45} = \frac{4}{3}$ welche die Zahlen 40:32, 24:23 = 46:45 geben. Die *χρόα*

*) Siehe folgende Seite.

**) Um den Canon harmonicus zu erhalten, versetze man die tonischen Intervalle nach dem verbundenen System, das eine ausserhalb als Proslambanomene, das andere in der Mitte als tonus diazeucticus, wo nach dem Proslambanomenus zwei ver-

Byzantinisches Dekapentachordon der dorischen Tonart κατὰ διάζευξιν.

*) ὑπατῶν — τονιαῖον διάστημα — μέσων — διεζευγμένων — τονιαῖον διάστημα — ὑπερβολαίων

	e–f	f–g	g–a	a–h	h–c	c–d	d–$\bar{e}$	$\bar{e}$–$\bar{f}$	$\bar{f}$–$\bar{g}$	$\bar{g}$–$\bar{a}$	$\bar{a}$–$\bar{h}$	$\bar{h}$–$\bar{c}$	$\bar{c}$–$\bar{d}$	$\bar{d}$–$\bar{e}$
	70:68	64:62	58:56	52:50				35:34	32:31	29:28	26:25			
	$^{12}/_{11}$	$^{11}/_{10}$	$^{10}/_{9}$	$^{9}/_{8}$	$^{12}/_{11}$	$^{11}/_{10}$	$^{10}/_{9}$	$^{12}/_{11}$	$^{11}/_{10}$	$^{10}/_{9}$	$^{9}/_{8}$	$^{12}/_{11}$	$^{11}/_{10}$	$^{10}/_{9}$

72 : 66 : 60 : 54 : 48 : 44 : 40 : 36 : 33 : 30 : 27 : 24 : 22 : 20 : 18

Διὰ τεσσάρων 72 : 54 = 4 : 3 *Λόγος ἐπίτριτος*

Διὰ πεντε 54 : 36 = 3 : 2 *ἡμιόλιος*

Διὰ πασῶν 36 : 18 = 2 : 1 *Διπλάσιος*

Δὶς διὰ πασῶν 72 : 18 = 4 : 2

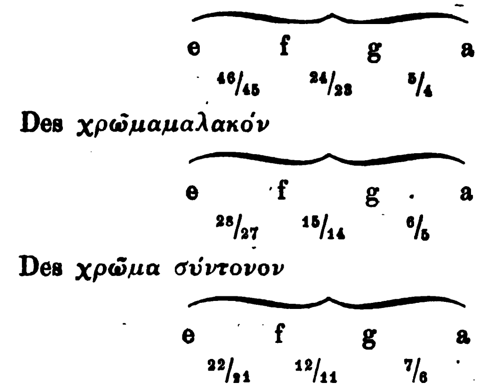
des *χρῶμα μαλακὸν* ist nach demselben vor der Höhe nach der Tiefe $\frac{6}{5}\times\frac{15}{14}\times\frac{28}{27}=\frac{4}{3}$, welche die Zahlen 36:30, 30:28 28:27 geben. Die *χρόα* des *χρῶμα σύντονον*, $\frac{7}{6}\times\frac{12}{11}\times\frac{22}{21}=\frac{4}{3}$, welche die Zahlen 42:36, 36:33, 22:21 geben. Die *χρόα* des *μαλακὸν διάτονον* $\frac{8}{7}\times\frac{10}{9}\times\frac{21}{20}=\frac{4}{3}$ durch die Zahlen 24:21, 30:27, 21:20. Die des *μαλακὸν ἔντονον* $\frac{9}{8}\times\frac{8}{7}\times\frac{28}{27}=\frac{4}{3}$ durch die Zahlen 54:48 oder 27:24, 24:21, 28:27. Die des *σύντονον διάτονον* $\frac{10}{9}\times\frac{9}{8}\times\frac{16}{15}=\frac{4}{3}$ durch die Zahlen 30:27 oder 60:54, 27:24 oder 54:48, 32:30 oder 64:60. Die des *διάτονον ὁμαλὸν* $\frac{10}{9}\times\frac{11}{10}\times\frac{12}{11}=\frac{4}{3}$ durch die Zahlen 30:27, 33:30, 36:30 oder 60:54, 66:60, 66:72. Die *χρόα* des *διάτονον διτονιαῖον* $\frac{9}{8}\times\frac{9}{8}\times\frac{256}{243}=\frac{4}{3}$, durch die Zahlen 72:64, 27:24, bei welcher Eintheilung das übrige Intervall das des hemitonium ist. Die oben gegebene Eintheilung beweist hinreichend, dass die Byzantiner alle drei Geschlechter, das enharmonische, chromatische und diatonische mit ihren Chroen anwenden konnten. Was das chromatische und diatonische anbetrifft, so kann kein Zweifel obwalten, weil sie noch heut zu Tage angewendet werden. Hinsichtlich des enharmonischen bedient sich die ältere Semantik wie auch die neuere, zwei Versetzungszeichen, die *δίεσις* und *ὕφεσις*, welche in allen CM. Grp. A und B selten vorkommen. Wie im diatonischen Geschlechte alle drei Figuren der Tetrachorden angewendet wurden, so kamen bei den älteren Melodien der griech. Kirche, wie wir aus der älteren Semantik erfahren, auch alle drei Figuren*) des

bundene Tetrachorden, dann der tonus diazeucticus und wiederum zwei verbundene Tetrachorden folgen, nämlich 72:64 u. s. w.

*) Aristox. p. 108 ed. Marquard. *Τούτου δὲ οὕτως ἀφορισμένου τοῦ διὰ τεσσαρων ὅτι τρία εἴδη, δεικτέον. πρῶτον μὲν οὖν οὗ τὸ πυκνὸν ἐπὶ τὸ βαρύ, δεύτερον δ' οὗ δίεσις ἐφ' ἑκάτερα τοῦ διτόνου κεῖται, τρίτον δὲ οὗ τὸ πυκνὸν ἐπὶ τὸ ὀξὺ τοῦ διτόνου.* Auch der Hagiop. fol. 14: *Πρῶτον μὲν οὗ τὸ πυκνὸν ἐπὶ τὸ βαρύ, ἀπὸ ὑπάτης μέσων ἐπὶ μέσην· δεύτερον δὲ οὗ αἱ διέσεις ἐφ' ἑκάτερα τοῦ διατόνου.* Vergl. auch Bellermann Anonymus de musica p. 73.

enharmonischen und chromatischen Geschlechtes in Anwendung, die erste nämlich wo das gedrängte System nach der Tiefe liegt.

Erste Figur des enharmonischen Geschlechtes.



e f g a

$^{46}/_{45}$ $^{24}/_{23}$ $^{5}/_{4}$

Des χρῶμαμαλακόν

e f g a

$^{28}/_{27}$ $^{15}/_{14}$ $^{6}/_{5}$

Des χρῶμα σύντονον

e f g a

$^{22}/_{21}$ $^{12}/_{11}$ $^{7}/_{6}$

Die zweite Figur, wo ein Halbton oder eine δίεσις (sc. χρωματική καὶ ἐναρμόνιος) auf jeder Seite der kleinen und grossen Terz liegt.

Zweite Figur des enharmonischen.

e f g a

$^{46}/_{45}$ $^{5}/_{4}$ $^{24}/_{23}$

Des χρῶμα μαλακόν*).

e f g a

$^{28}/_{27}$ $^{6}/_{5}$ $^{15}/_{14}$

---

*) Diese Figur wird auch ἦχος νενανῶ nach der Solmisation, im älteren System genannt. Sie wird noch heute angewendet. Man hat angenommen, dieser ἦχος sei erst nach dem vierzehnten Jahrhundert in Gebrauch gekommen, — wie auch der λέγετος, welcher der μιξολύδιος κατὰ διάζευξιν ist nämlich der ὑπερδώριος — er kommt aber in allen CM. grp. A und B am häufigsten vor, und beide sind eben so alt wie die übrigen.

Des χρῶμα σύντονον *).

e	f	g	a
	12/11	7/6	22/21
oder	22/21	7/6	12/11

Die dritte wo das gedrängte System nach der Höhe der grossen und kleinen Terz liegt

	e	f	g	a
Ἁρμονία	5/4	46/45	24/23	
Χρῶμα μαλακόν	6/5	28/27	15/14	
Χρῶμα σύντονον	6/7	12/11	22/21	

Jede der sieben Octaven-Gattungen wurde diatonisch, chromatisch, enharmonisch und gemischt **) angewendet. Wie die diatonischen Tonarten, so haben auch die chromatischen und enharmonischen ihre πλάγιου μέσοι, und φθοραί, woraus folgende Octaven entstehen.

*) In dem heutigen System dieser drei Figuren des chromatischen Geschlechtes wird die erste und dritte selten angewendet, am häufigsten aber die zweite, welche von den Neueren als eine besondere (ἦχος δεύτερος und πλάγιος δεύτερος) Tonart betrachtet wird. Von den chromatischen Chroen wird gewöhnlich das σύντονον, seltener das μαλακὸν durch die φθοραὶ angewendet. Die Zeichen der φθοραί, welche die Heutigen anwenden, kommen auch in CM. Grp. A und B vor.

**) So wird das eine Tetrachord dorisch, das andere phrygisch oder lydisch oder mixolydisch bei jeder Tonart angewendet. Dasselbe Tetrachord im Aufsteigen dorisch, im Absteigen phrygisch oder lydisch oder mixolydisch und umgekehrt. Das eine Tetrachord chromatisch, das andere diatonisch; dasselbe Tetrachordon im Aufsteigen diatonisch, im Absteigen chromatisch, und umgekehrt; mit anderen Worten der Kirchenmelodus besass hinsichtlich der Anwendung der Intervalle dieselbe Freiheit wie bei den modernen Componisten des Abendlandes.

Die zweite Figur in der dorischen Tonart nach dem getrennten System (δώριος κατὰ διάζευξιν ἢ κύριος πρῶτος).

	e	f	g	a	h	c	d	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$
				πλάγιος κυρίου	φθορὰ α΄. ἔξω	μέσος ἔξω	φθορὰ β΄. ἔξω	κύριος	φθορὰ α΄. ἔσω	μέσος ἔσω	φθορὰ β΄. ἔσω	κύριος κυρίου			

	e–f	f–g	g–a	a–h	h–c	c–d	d–$\bar{e}$	$\bar{e}$–$\bar{f}$	$\bar{f}$–$\bar{g}$	$\bar{g}$–$\bar{a}$	$\bar{a}$–$\bar{h}$	$\bar{h}$–$\bar{c}$	$\bar{c}$–$\bar{d}$	$\bar{d}$–$\bar{e}$
Ἁρμονία	46/45	5/4	24/23	9/8	46/45	5/4	24/23	46/45	5/4	24/23	9/8	46/45	5/4	24/23
Χρῶμα μαλακόν	28/27	6/5	15/14	9/8	28/27	6/5	15/14	28/27	6/5	11/14	9/8	28/27	6/5	15/14
Χρῶμα μαλακόν	22/21	7/6	12/11	9/8	22/21	7/6	12/11	22/21	7/6	12/11	9/8	22/21	7/6	12/11

Dieselbe zweite Figur in der dorischen Tonart nach dem verbundenen System (δώριος κατὰ συναφὴν ἢ πλάγιος πρῶτος).

				πλάγιος πλαγίου	φθορὰ δευτέρα ἔξω	μέσος ἔξω	φθορὰ δευτέρα ἔξω	πλάγιος	φθορὰ πρώτη ἔσω	μέσος ἔσω	φθορὰ δευτέρα ἔσω	κύριος πλαγίου			
	e	f	g	a	h	c	d	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$
oder	A	H	c	c	e	f	g	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$
Ἁρμονία	$\frac{9}{8}$	$\frac{46}{45}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{24}{23}$	$\frac{46}{45}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{24}{23}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{46}{45}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{24}{23}$	$\frac{46}{45}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{24}{23}$	
Χρῶμα μαλακόν	$\frac{9}{8}$	$\frac{28}{27}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{15}{14}$	$\frac{28}{27}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{15}{14}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{28}{27}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{15}{14}$	$\frac{28}{27}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{15}{14}$	
Χρῶμα σύντονον	$\frac{9}{8}$	$\frac{22}{21}$	$\frac{7}{6}$	$\frac{12}{11}$	$\frac{22}{21}$	$\frac{7}{6}$	$\frac{12}{11}$	$\frac{9}{8}$	$\frac{22}{21}$	$\frac{7}{6}$	$\frac{12}{11}$	$\frac{22}{21}$	$\frac{7}{6}$	$\frac{12}{11}$	

Κύριος πρῶτος ἢ δώριος κατὰ διάζευξιν.
Εἶδος ἢ σχῆμα δεύτερον.

	e	f	g	a	h	c	d	e
Ἁρμονία	46/45	5/4	24/23	9/8	46/45	5/4	24/23	
Χρῶμα μαλακόν	28/27	6/5	15/14	9/8	28/27	6/5	15/14	
Χρῶμα σύντονον	22/21	7/6	12/11	9/8	22/21	7/6	12/11	

Φθορὰ πρώτη ἔσω

	f	g	a	h	c	d	e	f
Ἁρμονία	5/4	24/23	9/8	46/45	5/4	24/23	46/45	
Χρῶμα μαλακόν	6/5	15/14	9/8	28/27	6/5	15/14	28/27	
Χρῶμα σύντονον	7/6	12/11	9/8	22/21	7/6	12/11	22/21	

Μέσος ἔσω

	g	a	h	c	d	e	f	g
Ἁρμονία	24/23	9/8	46/45	5/4	24/23	46/45	5/4	
Χρῶμα μαλακόν	15/14	9/8	28/27	6/5	15/14	28/27	6/5	
Χρῶμα σύντονον	12/11	9/8	22/21	7/6	12/11	22/21	7/6	

Φθορὰ δευτέρα ἔσω

	a	h	c	d	e	f	g	a
Ἁρμονία	9/8	46/45	5/4	24/23	46/45	5/4	24/23	
Χρῶμα μαλακόν	9/8	28/27	6/5	15/14	28/27	6/5	15/14	
Χρῶμα σύντονον	9/8	22/21	7/6	12/11	22/21	7/6	12/11	

Κύριος κυρίου

	h	c	d	e	f	g	a	h
Ἁρμονία	46/45	5/4	24/23	46/45	5/4	24/23	9/8	
Χρῶμα μαλακόν	28/27	6/5	15/14	28/27	6/5	15/14	9/8	
Χρῶμα σύντονον	22/21	7/6	12/11	22/21	7/6	12/11	9/8	

Der *πλάγιος κυρίου* ist der Eintheilung nach derselbe mit *φθορὰ δευτέρα ἔσω.* Die *φθορὰ πρώτη ἔξω* dieselbe mit dem *κύριος κυρίου.*

Μέσος ἔξω

	c	d	e	f	g	a	h	c
Ἁρμονία	5/4	24/23	46/45	5/4	24/23	9/8	46/45	
Χρῶμα μαλακόν	5/6	15/14	28/27	6/5	15/14	9/8	28/27	
Χρῶμα σύντονον	7/6	12/11	22/21	7/6	12/11	9/8	22/21	

Φθορὰ δευτέρα ἔξω

	d		e		f		g		a		h		c		d
'Αρμονία		$\frac{24}{23}$		$\frac{46}{45}$		$\frac{5}{4}$		$\frac{24}{23}$		$^{9}/_{8}$		$\frac{46}{45}$		$\frac{5}{4}$	
Χρῶμα μαλακόν		$\frac{15}{14}$		$\frac{28}{27}$		$\frac{6}{5}$		$\frac{15}{14}$		$^{9}/_{8}$		$\frac{28}{27}$		$\frac{6}{5}$	
Χρῶμα σύντονον		$\frac{12}{11}$		$\frac{22}{21}$		$\frac{7}{6}$		$\frac{12}{11}$		$^{9}/_{8}$		$\frac{22}{21}$		$\frac{7}{6}$	

Nach derselben Weise kann man durch die Versetzung des tonischen Intervalls ausserhalb als Proslambanomene leicht auch die *πλάγιοι μέσοι* und *φθοραὶ* des dorius *κατὰ συναφὴν* bestimmen. Es ist zu bemerken, dass diese Scalen aus zwei Octaven bestehen, wo die *μέση* des Dekapentachordon auch die Mese oder Anfangston jeder Scala zugleich ist. Es wurde noch eine andere chromatische Scala in dem älteren System angewendet, die sogenannte *κατὰ διφωνίαν*, welche noch heute besteht, sie ist nämlich die chromatische Scala des *ἦχος δεύτερος*, nach dem heutigen Sänger

e		f		g		a		h		c		d		e
	$\frac{22}{21}$		$^{7}/_{6}$		$\frac{12}{11}$		$^{7}/_{6}$		$\frac{22}{21}$		$^{7}/_{6}$		$\frac{12}{11}$	

welche in der älteren Semantik durch die Versetzungs-Zeichen entstand. Darüber sind die heutigen praktischen griech. Sänger uneinig, aber gewiss nur aus Unkenntniss, weil die Versetzungs-Zeichen wie auch die Transpositionsscalen-Zeichen der älteren Semantik in der heutigen Semantik gänzlich fehlen; desshalb haben sie auch keinen Begriff von den Scalen *κατὰ τριφωνίαν* und *τετραφωνίαν*. Dass die obigen Scalen des chromatischen und enharmonischen Geschlechtes echt altgriechisch sind und nichts Auffallendes an sich haben, wird jedem leicht begreiflich, der sie von dem Standpunkte der Melopöie, und nicht von dem der Harmonik betrachtet. Dass auch bei den alten Griechen solche Oktaven in Anwendung kamen, erfahren wir aus Aristides Quintilianus*) den wir durch die

*) Arist. Quint. p. 51: *Γίνονται δὲ καὶ ἄλλαι τετραχόρδων διαιρέσεις, αἷς καὶ οἱ πάνυ παλαιότατοι πρὸς τὰς ἁρμονίας κέχρηνται· ἐνίοτε μὲν οὖν αὗται τέλειον ὀκτάχορδον ἐπλήρουν· ἐσθ᾽ ὅτε δὲ καὶ μεῖζον ἑξατόνου σύστημα, πολλάκις δὲ καὶ ἔλαττον, οὐδὲ γὰρ πάντας παρελάμβανον ἀεὶ τοὺς φθόγγους· τὴν δὲ αἰτίαν ὕστερον λέξομεν· τὸ μὲν οὖν λύδιον διάστημα συνετί-*

musikalische Theorie der griech. Kirchenmeloden jetzt besser zu verstehen im Stande sind. Die bei den Harmonikern vorkommenden Wörter σπονδειασμός, ἔκλυσις, ἐκβολή, das nur bei Aristides Quintilianus vorkommende Wort φθόροι*) und deren Zeichen ohne weitere Erklärung sprechen dafür. Ueber eine von manchen erwähnte Tonart sind wir noch nicht im Klaren. Plutarch nämlich erwähnt in seiner Schrift de musica bei Besprechung des enharmonischen Geschlechtes ein σπονδεῖον μέλος**): Τεθέασι γὰρ τούτων πρῶτον τὸν σπονδεῖον, ἐν ᾧ οὐδεμία τῶν διαιρέσεων τὸ ἴδιον ἐμφαίνει. Dass auch dieses σπονδεῖος als eine Tonart sieben Intervalle haben sollte, wie alle übrigen Tonarten, versteht sich von selbst. Schon der gute Kenner der altgriech. Musik, Bellermann hat sich die Mühe gegeben es zu erklären. In anonymi

---

θησαν ἐκ διέσεως, καὶ τόνου, καὶ τόνου, καὶ διέσεως, καὶ διέσεως καὶ τόνου, (διτόνου?) καὶ διέσεως· καὶ τοῦτο μὲν ἦν τέλειον σύστημα· τὸ δὲ δώριον, ἐκ τόνου, καὶ διέσεως, καὶ διέσεως καὶ διτόνου, καὶ τόνου, καὶ διέσεως, καὶ τόνου (διτόνου?)· ἦν δὲ καὶ τοῦτο τόνῳ τὸ διὰ πασῶν ὑπερέχον· τὸ δὲ φρύγιον, ἐκ τόνου, καὶ διέσεως, καὶ διέσεως, καὶ διτόνου, καὶ τόνου, καὶ διέσεως; [καὶ διέσεως?], καὶ τόνου· ἦν δὲ καὶ τοῦτο τέλειον διὰ πασῶν· τὸ δὲ ἰάστιον συνετίθεσαν ἐκ διέσεως, καὶ διέσεως, καὶ διτόνου, καὶ τριημιτονίου, καὶ τόνου· ἦν δὲ καὶ τοῦτο τοῦ διὰ πασῶν ἔλλεῖπον τόνῳ· τὸ δὲ μιξολύδιον, ἐκ δύο διέσεων κατὰ τὸ ἑξῆς κειμένων, καὶ τόνου, καὶ τόνου, καὶ διέσεως, [καὶ διέσεως?], καὶ τριῶν τόνων· ἦν δὲ καὶ τοῦτο τέλειον σύστημα· τὸ δὲ λεγόμενον σύντονον λύδιον ἦν δίεσις, καὶ δίεσις καὶ δίτονον καὶ τριημιτόνιον· δίεσιν δὲ νῦν ἐπὶ πάντων ἀκουστέον τὴν ἐναρμόνιον.

*) Ob diese φθόροι dieselbe Bedeutung wie die φθοραὶ der griech. Kirchenmusik bei den alten gehabt hatten, lässt sich mit Sicherheit nicht entscheiden, da sie bei den älteren Harmonikern weder erwähnt werden, noch eine Erklärung ihrer Notenzeichen darüber sich bei einem findet. In der griech. Kirchenmusik besitzen sie eine zweifache Bedeutung. Die Schrift von Manuel Chrysaphes enthält eine ausführliche Erklärung ihrer Bedeutung bei allen Tonarten.

**) Sextus emp. p. 749. ed. Bekker: Ὁ γοῦν Πυθαγόρας μειράκια

scriptio de musica (p. 61) nämlich gibt er die Uebersetzung und Erklärung dieser plutarchischen Stelle in folgender Weise: „Atque hoc fuit ei origo enarmoniarum melodiarum; earum enim antiquissimam ponunt eam, quae vocatur spondeus, in quo nulla diversarum tetrachordi divisionum proprium suum sensibus offert, i. e. nulli alii nisi omnibus generibus communes soni audiuntur. Diese Erklärung aber kann keinen zufrieden stellen, denn eine Tonart darf nur sieben Intervalle haben, nicht aber in lauter *διέσεις* getheilt werden, um die Klänge aller Tonarten zu geben; sie musste eine Hypate, Parhypate u. s. w. haben, sonst würde eine solche Tonart *ἀμελῴδητος* sein. Vincent (extr. de Mss. Vol. XVI. p. 108) hat es als einen Fehler des Plutarch betrachtet. Westphal in seinen Erläuterungen der plutarchischen Schrift de musica erklärt es nach eigener Art und Weise. Er sagt nämlich, es fehle ihm (sc. dem *σπονδεῖος*) die diatonische Lichanos und Paranete, und diese Erklärung findet sich auch in Bellermanns Anon. demus. p. 61—62. Fehlen konnte ihm als eine Tonart gewiss nichts; dabei sagt Westphal, dass auch Aristoxenus eine solche Melopöie kennt. Die Stelle aber, die er aus Aristoxenus citirt, steht im Widerspruch mit seinen Ansichten; denn in dieser Stelle des Aristoxenus heisst es:

ὑπὸ μέθης ἐκβεβακχευμένα ποτὲ θεασάμενος, ὡς μηθὲν τῶν μεμηνόνων, διαφέρειν παρῄνησε τῷ συνεπικωμάζοντι τούτοις αὐλητῇ τὸ σπονδεῖον αὐτοῖς ἐπαυλῆσαι μελος. Auch Michael Psellus in einem Briefe *Περὶ μουσικῆς* (cod. gr. Monac. Nr. 98, fol. 429,), der den bekannten *Προλαμβανόμενα εἰς τὴν ῥυθμικὴν* vorangeht, meines Wissens noch nicht herausgegeben, erwähnt dieses *σπονδεῖον μέλος:... Ὧν δὴ καὶ τὰ ὀνόματα ἔχουσιν αἱ ἁρμονίαι, δώριοι, καὶ λύδιοι, καὶ φρύγιοι καλούμεναι, διὰ τὸ τὰ ἔθνη ταῦτα κατακόρως αὐταῖς κεχρῆσθαι τῷ σπονδείῳ καὶ σταθερῷ μέλει παραμυθούμεναι τὴν τοῦ πάθους ὑπερβολήν.* Derselbe Brief schliesst mit der Bemerkung: *Ἡ μὲν οὖν πρώτη καὶ ἱστορουμένη μουσικὴ τοιαύτη τίς ἐστι· περὶ ἣν δὲ σπουδάζομεν σήμερον, αὕτη οἷον ἀπήχημα ἐκείνης ἐστί.*

„Ὅτι ἐστί τις μελοποιΐα διτόνου λιχανοῦ δεομένη" also fehlte dem Spondeius nicht die Lichanos. Diese Stelle hat Westphal missverstanden, denn die μελοποιΐα τις διτόνου λιχανοῦ δεομένη ist die von uns p. 84 oben angegebene zweite Figur des enharmonischen Geschlechtes, welche Westphal und alle übrigen, die sich mit der Theorie der altgriechischen Musik, ausgenommen Marquard, abgegeben haben, gänzlich verkennen. Diese Figur, wie auch die dritte, wird, wie oben bemerkt, von keinem anderen Harmoniker erwähnt, ausgenommen Aristoxenus, Hagiopolites und Anonymus. Der σπονδεῖος kann nach unserer Ansicht kein anderer sein als diese zweite Figur des enharmonischen Geschlechtes, in welcher die Bedingungen Plutarch's sich aufweisen lassen. Diese zweite Figur ist δίεσις, δίτονος, δίεσις, dann der τόνος διαζευκτικός, und wiederum δίεσις, δίτονος δίεσις das zweite Tetrachordon

Κατὰ διάζευξιν

e		f		g		a		h		c		d		e
	1/4		2		1/4		1		1/4		2		1/4	

Κατὰ συναφήν

e		f		g		a		h		c		d		e
	1		1/4		2		1/4		1/4		2		1/4	

in welcher wirklich keine von den Harmonikern erwähnten Eintheilungen des diatonischen chromatischen und enharmonischen Geschlechtes zur Erscheinung kommt. Wahrscheinlich ist dieser Figur der Name σπονδεῖος*) in der späteren Zeit gegeben, weil sie in religiösen Gesängen sich erhalten hatte; denn wie Aristoxenus sagt, wurde sie von den meisten Melopoioi seiner Zeit nicht angewendet (cf. oben p.) Plutarch erwähnt weiter „Τὰ μὲν οὖν πρῶτα τῶν ἐναρμονίων τοιαῦτα· ὕστερον δὲ τὸ ἡμιτόνιον διῃρέθη ἔν τε τοῖς λυδίοις καὶ ἐν τοῖς φρυγίοις." Durch die Eintheilung des Hemi-

*) Plut. de mus. XIII, 17. Ἐξήρκει δ' αὐτῷ (sc. Πλάτωνι) τὰ εἰς τὸν Ἄρην καὶ Ἀθηνᾶν καὶ τὰ σπονδεῖα· ἐπιῤῥῶσαι γὰρ ταῦτα ἱκανὰ ἀνδρὸς σώφρονος ψυχήν.

tonium aber folgten zwei διέσεις nach einander in der lydischen τόνος, τόνος, δίεσις δίεσις in der phrygischen τόνος, δίεσις, δίεσις, τόνος, welche vielleicht als σύνθετα διαστήματα in der Melopöie angewendet wurden. Noch eine Eintheilung für den σπονδεῖος würde in der dorischen Tonart zulässig sein, nämlich ἡμιτόνιον, ἑπταδίεσις, δίεσις,

e	f	g	a
$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	

Wir haben oben mittelst der Semantik die Erklärung gegeben, was man unter den Plagaltonarten der griechischen Kirchenmeloden zu verstehen habe. Aus der oben auseinandergesetzten Theorie der πλάγιοι κυρίων, πλάγιοι πλαγίων, μέσοι, φθόραι sehen wir, dass der πλάγιος πλαγίου, und πλάγιος κυρίου nicht um eine Quarte, sondern um eine Quinte tiefer von seinem κύριος und πλάγιος liegt*), wie auch der κύριος κυρίου und κύριος πλαγίου um eine Quinte höher von seinem κύριος und πλάγιος. Ebenso ist der Abstand zwischen μέσος ἔσω und ἔξω, φθορὰ πρώτη ἔσω und φθορὰ πρώτη ἔξω, φθορὰ δευτέρα ἔσω und φθορὰ δευτέρα ἔξω eine Quinte. Ferner ist der Abstand zwischen φθορὰ α΄. ἔξω und φθορὰ β΄. ἔξω, φθορὰ α΄. ἔσω und φθορὰ β΄. ἔσω, πλάγιος κυρίου und μέσος ἔξω, μέσος ἔξω und κύριος, κύριος und μέσος ἔσω, μέσος ἔσω und κύριος κυρίου eine grosse und kleine Terz.

			πλάγιος κυρίου	φθορὰ α΄. ἔξω	μέσος ἔξω	φθορὰ β΄. ἔξω	κύριος	φθορὰ α΄. ἔσω	μέσος ἔσω	φθορὰ β΄. ἔσω	κύριος κυρίου			
A	H	c	d	e	f	g	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$
9/8	12/11	11/10	10/9	12/11	11/10	10/9	9/8	12/11	11/10	10/9	12/11	11/10	10/9	

*) Ueber den natürlichen Abstand der Tonarten nach den vier

Auß dieser Theorie erfahren wir, dass das Wort *πλάγιος* eine doppelte Bedeutung hat. Einerseits zeigt es die *διαφορὰ κατὰ συναφήν*, anderseits macht es uns, indem der Ton um eine Quinte tiefer liegt, mit einer andern Theorie bekannt mit der der harmonischen Polyphonie. Der cod. gr. Baroc. Nr. 48 enthält in dieser Beziehung folgendes: *Ἴσθι, ὦ φιλότης, ὅτι κύριοι ἦχοι εἰσὶ τέσσαρες, οἵτινες ἔχουσι καὶ τέσσαρες πλαγίους, ἤγουν ὁ μὲν πρῶτος τὸν πλ. α'. ὁ β'. τὸν πλ. β'., ὁ τρίτος τὸν βαρὺν καὶ ὁ δ'. τὸν πλ. δ'. Ἕκαστος δὲ τούτων ἔχει μέσους ἤχους, δύο κύριον ἕνα καὶ πλάγιον ἕτερον· εὑρίσκονται δὲ, χωρὶς μέλους, δί ἀριθμήσεως οὕτως. Εἰ μὲν ἐν τοῖς κυρίοις ἤχοις βούλῃ εὑρεῖν μέσον κύριον ἦχον ἀνάβηθι δύο φωνὰς*) καὶ εὑρήσεις αὐτόν· εἰ δὲ πλάγιον μέσον κυρίουζητῇς κατάβηθι δύο καὶ εὑρήσεις ὁμοίως αὐτόν* u. s. w.

A	H	c	d	e	f	g	$\overline{a}$	$\overline{h}$	$\overline{c}$	$\overline{d}$	$\overline{e}$	$\overline{f}$	$\overline{g}$	$\overline{a}$
			πλάγιος κυρίου		μέσος πλάγιος ἢ ἔξω		κύριος		μέσος κυρίου ἢ ἔσω		κύριος κυρίου			

In dieser Theorie liegt die Grundlage der harmonischen Polyphonie der griech. Kirche. Wie wir aus der Semantik erfahren, wurde in der Polyphonie der *πλάγιος*, ein *μέσος*,

---

τόποι φωνῆς, was Bryennius (III, 5 p. 485) *κοινωνία τῶν ὀκτὼ τῆς μελῳδίας εἰδῶν* nennt, macht der Hagiopolites (fol. 19) die Bemerkung: *Οἱ δὲ ιϛ́. τρόποι διαφέρουσιν ἕκαστος ἑκάστου ἀπέχοντες τῇ διὰ τεσσάρων συμφωνίᾳ.*

*) Das Wort *φωνή* definirt man: *Φωνή ἐστιν ἀπήχημα τεθησαυρισμένου πνεύματος διά τινος ἁρμονίας ἐξαγομένου καὶ ἀρτυρίας προσδεομένου ..... ῥυθμητικὴ φωνή ἐστιν ἡ κατὰ τάξιν ἐμμελῶς καὶ κατ' ἀκολουθίαν εἱρμοῦ ἐναρμονίως ᾀδομένη·* (cod gr. Ox. Nr. 38).

der *κύριος* und der *κύριος κυρίου* oder die zweite *φθορὰ ἔσω*, oder durch Umkehrung der Intervalle die erste *φθορὰ ἔξω*, der *κύριος*, der *μέσος**) *ἔσω* und der *κύριος κυρίου* angewendet, wozu sich die Semantik eigener Zeichen aus den *τόνοι* genannten bedient, welche den fünfzehn Saiten des Dekapentachordon entsprechen und somit bestimmte Intervalle zeigen. Es können noch andere Stimmen hinzugefügt werden durch die *φθοραὶ φθορῶν* und *μέσοι μέσων*. Eine vollständige Kenntniss der harmonischen Polyphonie hängt gänzlich von der Semantik ab, woraus wir unsere Ueberzeugung erst gewonnen haben. Es könnte dadurch ein schlagender Beweis geliefert werden, allein wir dürfen hier als von andern noch gänzlich unbekannten Gegenständen keinen Gebrauch machen. Wir werden es in der Erklärung der Semantik und Besprechung der Melopöie ausführlicher mit den nöthigen Beispielen behandeln. Man hat früher selbst den Alten die Kenntniss der harmonischen Polyphonie abgesprochen, und sie als eine Erfindung der römischen Kirche im Mittelalter betrachtet, eine Behauptung, welche in der neuesten Zeit widerlegt wurde**). So etwas konnte nur

---

*) In den CM. Grp. B ist diess angegeben mit *μέσος ἔσω* oder *ἔξω διὰ τὸν διπλασμόν*.

**) Viele der Kritiker haben die polyphonische Harmonie im modernen Sinne der alten Griechen abgesprochen, und sie als eine gothische und barbarische Erfindung betrachtet. Andere dagegen, zwischen denen auch Burette (Mem. de l'Acad. des Inscr., t. 4, p. 130, et t. 8.) deren Behauptung die richtigste ist, behaupten das Gegentheil, dass nämlich die Alten alle Accorde und Consonanzen, von welchen die moderne Musik Gebrauch macht, anwendeten, selbst die kleine und grosse Terz nicht ausgenommen. Böckh behauptet, dass zwischen der alten und modernen Musik ein Unterschied sei und eine jede einen verschiedenen Charakter und ihr eigen Verdienst habe. Er schreibt den Alten (de metr. Pind., lib. 3, Pind. op. t. 2, part. II, p. 253.) eine Art von Kontrapunkt zu, aus welchem aber alle Dissonanzen ausgeschlossen werden müssen. Zu den

einer behaupten, der die auctores musicae antiquae nie aufgeschlagen hat. Die bei den alten Griechen gemachte Anwendung aller Consonanzen und Accorden, von welchen die moderne abendländische Musik Gebrauch macht, hat auch Westphal (Metr. der Griech. 2. Aufl. p. 704 §. 65) genügend hervorgehoben. Dabei behauptet er aber, dass die Quinten Quarten und Terzen nur in der Krusis, keineswegs aber in

---

ersteren gehört auch Th. Henri Martin (Études sur le Timée de Platon 1, 2, p. 1—36) dessen Beweisführung ungenügend ist, und welche durch ein Fragment des Hagiopolites sich vollständig widerlegen lässt. Th. Henri Martin behauptet, das Wort *ἁρμονία* habe bei den Alten nicht die Bedeutung, welche in der modernen Musik hat (p. 5 Le mot grec *ἁρμονία* dans son sens le plus habituel comme terme de musique, designe la convenance des sons successifs dont se compose une mélodie, c'est a dire un air, *μέλος*.); doch definirt es Aristoteles (*ψα* 4. 407 b. 30) „*Ἁρμονίαν γάρ τινα αὐτὴν* (sc. *ψυχὴν*) *λέγουσι· καὶ γάρ τὴν ἁρμονίαν κρᾶσιν καὶ σύνθεσιν ἐναντίων εἶναι, καὶ τὸ σῶμα συγκεῖσθαι ἐξ ἐναντίων· καίτοι γε ἡ μὲν ἁρμονία λόγος τίς ἐστι τῶν μιχθέντων ἢ σύνθεσις τὴν δὲ ψυχὴν οὐδέτερον οἷόν τ' εἶναι τούτων..... ἁρμόζει δὲ μᾶλλον καθ' ὑγιείας λέγειν ἁρμονίαν.* (Aristot. *Φη* 3. 246 b 4, *Οἷον ὑγίειαν καὶ εὐεξίαν, ἐν κράσει καὶσυμμετρίᾳ θερμῶν καὶ ψυχρῶν τίθεμεν·* auch Plato Philebus 31, c. Oὐ *μετὰ τὸ ἄπειρον καὶ πέρας ἔλεγες, ἐν ᾧ καὶ ὑγίειαν, οἶμαι δὲ καὶ ἁρμονίαν, ἐτίθεσο.*) Nicht minder unrichtig ist dasjenige was Th. Henri Martin (p 17) zur Widerlegung der Folgerung über die Anwendung der Terzen als Accorde bei den Alten aus den Versen des Horatius

Sonante mixtum tibiis carmen lyra
Hac dorium, illis barbarum

sagt, welche Folgerung auch Böckh angenommen hat (de metr. Pind., lib. 3, p. 256). Nach Burette ist unter barbarum die lydische Tonart zu verstehen, was viel richtiger ist, denn auch Klemens Alexandrinus (Protr. p. 5) spricht von einer Mischung der dorischen mit der lydischen Tonart. Th. Henri Martin (p. 17) will unter barbarum die mixolydische Tonart verstehen.

der Vocalmusik angewendet worden seien, und in der Gesang-Vocalmusik bei den Alten nur die antiphonische Polyphonie stattgefunden habe. Die Stellen, die er zur Motivirung seiner

---

Ist aber die mixolydische, ihrer Tetrachorden-Eintheilung nach dieselbe mit der dorischen, und wie oben p. 59—65 bewiesen, eine echtgriechische Tonart. Gegenüber dem Fragment des Hagiopolites sind diese Verse der schwächste Beweis über die Anwendung der Terzen, da nicht nur die lydische, sondern auch die phrygische eine barbarische Tonart ist; vielmehr konnte man vermuthen, dass das Hac dorium illis barbarum nur auf die Organen sich bezieht, da die Saiten-Instrumente eine griechische, die Flöten aber eine barbarische (phrygische) Erfindung waren. Marmor parium. *Ὕαγνις ὁ φρὺξ αὐλοὺς πρῶτος εὗρεν ἐγ Κ [ελ]α[ι]ναῖ[ς, πόλει τῆ]ς Φρ[υγίας, καὶ τὴν ἁρμονίαν τὴν καλ]ουμένην Φρυγιστὶ πρῶτος ηὔλησε.* Auch Plutar. de mus., c. 5. Athenaeus, libr. 14, pag. 642, b. Apuleius, Florid, p. 113, Bipont. Suidas. Apollod. I, 4, 2. Hagiopol. fol. 19: *Φρυγῶν δὲ εὕρημά φασιν εἶναι τὸν αὐλόν, διὰ τὸν Μαρσύαν, καὶ Ὄλυμπον, καὶ Σάτυρον· εἰσὶ γὰρ οὗτοι Φρύγες.* Dass aber auch mit den Flöten die dorische Tonart gesungen wurde, erfahren wir aus Athenäus lib. 14 pag. 631 e: *ἦσαν ἴδιοι καθ᾽ ἑκάστην ἁρμονίαν αὐλοί, καὶ ἑκάστοις αὐλητῶν ὑπῆρχον αὐλοὶ ἑκάστῃ ἁρμονίᾳ πρόσφοροι ἐν τοῖς ἀγῶσι. Πρόνομος δ᾽ ὁ Θηβαῖος πρῶτος ηὔλησε ἀπὸ τῶν [αὐτῶν?] αὐλῶν τὰς ἁρμονίας.* Auch Pausanias lib. 9, cap. 15: *τέως μέν γε ἰδέας αὐλῶν τρεῖς ἐκτῶντο οἱ αὐληταί· καὶ τοῖς μὲν αὔλημα ηὔλουν τὸ Δώριον· διάφοροι δὲ αὐτοῖς εἰς ἁρμονίαν τὴν Φρύγιον ἐπεποίηντο οἱ αὐλοί· τὸ δὲ καλούμενον Λύδιον ἐν αὐλοῖς ηὐλεῖτο ἀλλοίοις. Πρόνομος δὲ ἦν ὃς πρῶτος ἐπενόησεν αὐλοὺς ἐς ἅπαν ἁρμονίας ἔχοντας ἐπιτηδείως· πρῶτος δὲ διάφορα ἐς τοσοῦτο μέλη ὑπ᾽ αὐτοῖς ηὔλησε τοῖς αὐλοῖς.* Ebenso wurden auch die phrygische und lydische Tonart auf Saiten-Instrumenten gespielt, wie derselbe Athenäus über den *τρίπους* des Pythagoras aus Zakynthus berichtet lib. 14, pag. 637, c; *Ἦν δὲ παραπλήσιος μὲν δελφικῷ τρίποδι, καὶ τοὔνομα ἐντεῦθεν ἔσχε, τὴν δὲ χρῆσιν τριπλῆς κιθάρας παρείχετο ...... διένειμε δὲ ἑκάστῃ χώρᾳ τὰς τρεῖς ἁρμονίας, τήν τε δωριστὶ καὶ λυδιστὶ καὶ φρυγιστί.*

Behauptung vorbringt, genügen nicht diess vollständig zu beweisen. Die Stelle bei Plutarch (de mus. XVII. 29.) „*Λᾶσος δὲ ὁ Ἑρμιονεὺς εἰς τὴν διθυραμβικὴν ἀγωγὴν μεταστήσας τοὺς ῥυθμοὺς καὶ τῇ αὐλῶν πολυφωνίᾳ κατακολουθήσας πλείοσί τεφθόγγοις καὶ διεῤῥιμένοις χρησάμενος εἰς μετάθεσιν τὴν προϋπάρχουσαν ἤγαγε μουσικήν*" beweist so etwas nicht; denn hier ist die Rede von einer gänzlichen Aenderung der Musik. Das *πλείοσι φθόγγοις χρησάμενος* kann eben so gut auf den Gesang, wie auf die Krusis bezogen, keineswegs aber als eine Erklärung des *καὶ τῇ αὐλῶν πολυφωνίᾳ κατακολουθήσας* betrachtet und verstanden werden. Noch weniger lässt sich etwas aus Bryennius und Gaudentius beweisen, wenn sie sagen, die *παράφωνοι* erscheinen in der Krusis *σύμφωνοι*; denn beide als Harmoniker haben immer den canon harmonicus vor Augen*), durch welchen solche Sachen genau geprüft werden können. Wenn es aber bei Pseudoaristoteles (Probl. 19, 18) „*ἡ διὰ πασῶν συμφωνία ᾄδεται μόνη*" heisst, so will diess nicht sagen, dass die Quarten und Quinten nicht angewendet wurden; denn es gibt doch einen Unterschied zwischen *διὰ πασῶν συμφωνία* und *διὰ πασῶν ἀντίφωνον* wie zwischen *σύμφωνον* und *ἀντίφωνον*, welcher von allen Harmonikern betont wird, und zwar selbst von Aristoteles**) und

*) Wenn diess so zu verstehen wäre, dann könnte man auch die *διὰ πασῶν συμφωνία* und das *διὰ πασῶν ἀντίφωνον* den alten Griechen in Abrede stellen, denn unter *διὰ πασῶν* versteht man *διὰ πασῶν χορδῶν* wie auch unter *διὰ τεσσάρων, διὰ πέντε, δὶς διὰ πασῶν* (sc. *χορδῶν*). Arist. *πιθ* 32 a 14: *Διὰ τί διὰ πασῶν καλεῖται, ἀλλ' οὐ κατὰ τὸν ἀριθμὸν δι' ὀκτώ, ὥσπερ καὶ διὰ τεττάρων καὶ διὰ πέντε; ἢ ὅτι ἑπτὰ ἦσαν αἱ χορδαὶ τὸ ἀρχαῖον, εἶτ' ἐξελὼν τὴν τρίτην Τέρπανδρος τὴν νήτην προσέθηκε, καὶ ἐπὶ τούτου ἐκλήθη διὰ πασῶν ἀλλ' οὐ δι' ὀκτώ· δι' ἑπτὰ γὰρ ἦν.*

**) Arist. Probl. 19, 16: *Διὰ τί ἥδιον τὸ ἀντίφωνον τοῦ συμφώνου;* derselbe *Πβ* 1273 b 35, *ὥσπερ κἂν εἴ τις τὴν συμφωνίαν ποιήσειεν ὁμοφωνίαν* also ein Unterschied zwischen *ἀντίφωνον, σύμφωνον* und *ὁμόφωνον*.

Plato *). Ferner steht bei Aristoteles (Probl. 19, 17) nicht *Διὰ πέντε οὐκ ᾄδουσιν ἀντίφωνα* sondern *Διὰ τί πέντε οὐκ ᾄδουσιν ἀντιφώνα* **); Noch weniger kann der Vorzug des *ἀντίφωνον* als Beweis gelten ***). Uebrigens ist es unbegreiflich, warum die Alten die Quarten Quinten und Terzen im Gesang nicht angewendet haben sollten. Dasselbe Ohr, welches diese Consonanzen und Accorde in der Krusis vernahm, konnte sie auch im Gesang eben so gut vernehmen. Der Hagiopolites (fol. 19.) enthält folgendes sehr wichtige Fragment hierüber, welches gewiss irgend einer Schrift der Melopoioi entnommen und die Anwendung aller Consonanzen und Accorden, denen sich die moderne abendländische Musik bedient in der altgriechischen wie auch griech. Kirchenmusik sichert: *Τὰ μέλη ἢ ἁπλῶς ἢ κατὰ σύγκρασιν κρουομένων τῶν φθόγγων ἐξηχεῖται. Ἡ δὲ σύγκρασις γίνεται, συμφώνων ἢ διαφώνων κρουομένων* †)· *καὶ τὴν μὲν τῶν διαφώνων σύγκρασιν φρύαγμα* ††) *καλοῦσι, τὴν δὲ τῶν συμφώνων συμφωνίαν· καὶ λαμβάνεται ἐπὶ μὲν τῶν ᾀσμάτων κρᾶσις μόνη σύμφωνος, ἐπὶ δὲ τῶν μερῶν (μελῶν?) ἀμφότερα.*

---

*) Plat. Leg. ζ'. 812 D. *Τὴν δὲ ἑτεροφωνίαν καὶ ποικιλίαν τῆς λύρας, ἄλλα μὲν μέλη τῶν χορδῶν ἱεισῶν, ἄλλα δὲ τοῦ τὴν μελῳδίαν ξυνθέντος ποιητοῦ, καὶ δὴ καὶ πυκνότητα μανότητι καὶ τάχος βραδυτῆτι καὶ ὀξύτητα βαρύτητι ξύμφωνον καὶ ἀντίφωνον παρεχομένους.*

**) Es ist hier vielleicht zu verstehen, fünf Stimmen verhalten sie sich nicht antiphonisch, da es zwei zu drei sind, und die drei als stärkere, die andern zwei verderben.

***) Arist. πιθ 39 921 a 10. *Συμφωνία δὲ πᾶσα ἡδίων ἁπλοῦ φθόγγου (διὰ δέ, εἴρηται), καὶ τούτων ἡ διὰ πασῶν ἡδίστη.*

†) Long. *Περὶ ὕψους* p. 277 ed. L. Spengel: *ὡς γὰρ ἐν μουσικῇ διὰ τῶν παραφώνων καλουμένων ὁ κύριος φθόγγος ἡδίων ἀποτελεῖται.*

††) Ms. *φρᾶγμα*. Vinc. *φρύαγμα*. Auffallend ist das Wort *φρύαγμα* statt *διάφωνον* oder *παράφωνον*, welches bei keinem der Harmonikern vorkommt.

Τῆς δὲ διαπασῶν*) ὁ μὲν πρῶτος φθόγγος δύο συμφώ[νων κράσε]ις δέχεται**) καὶ τέσσαρα φρυάγματα***). Ἀλλὰ τὸ μὲν φρύαγμα ταὐτό ἐστι τῶν προειρημένων, τὰ δὲ τρία διάφορα†). Ὁ δὲ τρίτος συμφωνίαν μίαν καὶ τέσσαρα φρυάγματα. Ὁ δὲ τέταρτος ἀντιστρόφως κατ' ἀνάλυσιν μίαν καὶ τρία φρυάγματα††). Ὁ δὲ πέμπτος ὁμοίως ἀντιστρόφως συμφωνίας δύο καὶ φρυάγματα κατ' ἀνάκλησιν δύο [καὶ κατ' ἀγω]γὴν δύο.

Προσληφθείσης δὲ τῆς δευτέρας διὰ πασῶν συμφωνίας, ἄλλα προστίθενται κράματα†††), τῆς τε διὰ πασῶν καὶ μετ' αὐτὴν τῆς διὰ τεσσάρων καὶ διὰ πέντε, καὶ δὶς διὰ πασῶν· Πρὸς τὴν τῶν ᾀσμάτων κροῦσιν (κρᾶσιν?) λυσιτελεστέρα ἡ (δὶς?) διὰ πασῶν, κράσει συμφωνιῶν περιττεύουσα καὶ τοῖς κομπισμοῖς ἰδικῶς. Τριττὴ δὲ τούτων ἡ διαφορά· ἢ γὰρ βαρείων πρὸς βαρείας, ἢ βαρείων πρὸς ὀξείας, ἢ ὀξείων πρὸς ὀξείας ⸸).

Mit diesem Fragment des Hagiopolites scheint ein Diagramma des cod. gr. Monac. Nr. 104. fol. 284 übereinzustimmen, welches auch Vincent (Not. et Extr. des Mss. de Par. p. 258) benützte, aber ganz entstellt gegeben hat, und das wir getreu nach der Handschrift hier wiedergeben

---

*) A H c d e f g a.

**) A—d, A—e oder A—a.

***) A—c, A—cis, A—f, A—fis.

†) Vincent (Not. et extraits de Mss tohn. XVI p. 260) ergänzt: Ὁ δὲ δεύτερος, δύο συμφωνίας καὶ τέσσαρα φρυάγματα· ἀλλὰ τὸ μὲνπρῶτον φρύαγμα ταὐτό ἐστι τῶν προειρημένων, τὰ δὲ ἕτερα τρία διάφορα.

††) Vincent. κατ' ἀγωγὴν συμφωνίαν μίαν, καὶ κατ' ἀνάκλησιν συμφωνίαν μίαν καὶ τρία φρυάγματα.

†††) Ms. κρατήματα. Vinc. κράματα.

⸸) Aristot. Φ, 1. 224 b. 34: Ἡ μέση πρὸς τὴν νήτην βαρεῖα, καὶ ὀξεῖα πρὸς τὴν ὑπάτην.

Προσλαμβανόμενος

Ὑπάτη ὑπατῶν

Παρυπάτη ὑπατῶν

Λιχανὸς ὑπατῶν

Ὑπάτη μέσων

Παρυπάτη μέσων

Λιχανὸς μέσων

Μέση

Παραμέση

Τρίτη διεζευγμένων

Παρανήτη διεζευγμένων

Νήτη διεζευγμένων

Τρίτη ὑπερβολαίων

Παρανήτη ὑπερβολαίων

Νήτη ὑπερβολαίων

Das Auffallende in diesem *κανών* sind die Buchstaben *φ* und *χ*, welche Vincent mit *χρωματική* und *φαῦλον* erklärt, welche Erklärung aber hinsichtlich des *φ* nicht richtig sein kann, da in dem Canon nichts *φαῦλον* und eben darum nichts Unbrauchbares vorhanden sein kann *). Diese Buchstaben können vielleicht nichts anderes bedeuten als *φωνή* und *χείρ* gleich *κροῦσις* oder Begleitung. Die scheinbare Unordnung der Buchstaben *φ* und *χ* ist eine absichtliche, weil der Canon für die drei Geschlechter diatonische, chromatische und enharmonische construirt ist **). Damit wollte man wahrscheinlich die verschiedenen reinen, verminderten und vermehrten Consonanzen und Accorden bezeichnen.

Ausser der Semantik, welche den schlagendsten Beweis für die Existenz der harmonischen Polyphonie in der griechischen Kirche liefern kann, beweist diess genügend das oben mitgetheilte interessante Fragment des Hagiopolites ***), das in das Gesangbuch der griechischen Kirche gewiss

---

*) *Ὁ κανὼν οὗτος τῆς ὁρμαθίας ἐστὶ τοῦ ἐκεῖθεν φύλλου, ἀλλὰ κατὰ τῶν τριῶν γενῶν, τουτέστι διατονικοῦ, χρωματικοῦ, ἐναρμονίου· ἔχει δὲ τὴν τάξιν τοῦ κανόνος καὶ τὰς κατατομάς. Ὅπερ ἐὰν βούλῃ ποιῆσαι, ξύλινον ποίησον ὑπόκουφον, τουτέστιν ὑποτύμπανον ἔχοντα καὶ μίαν χορδὴν ἐπιτείνουσαν καὶ ἔχουσαν τὸ καβάλιν· καὶ κατὰ γραμμὴν ὑπόσυρον τὸ καβάλιν· καὶ εὑρήσεις τὴν ὁρμαθίαν ὑπολυδίου ὡς προείρηται.* cf. auch Vincent. p. 257.

**) Die Erklärung Vincent's hinsichtlich des *χ* scheint richtig zu sein, keineswegs aber die des *φ*. Das *χ* steht gewiss unter *λιχανὸς χρωματική* bei allen Tetrachorden *ὑπατῶν, μέσων, διεζευγμένων* und *ὑπερβολαίων*. Es bleibt uns keine andere Erklärung hinsichtlich des *φ* zulässig, als anzunehmen, dass das *φ* *φθόροι* bedeutet, demnach die *φθόροι* der Alten dieselbe Bedeutung hatten, wie die *φθοραί* der griech. Kirchenmusikern, was mehr als wahrscheinlich ist.

***) Damit hört jede Disputation der Kritiker auf, und die Behauptung derjenigen, welche die harmonische Polyphonie als eine gothische und barbarische Erfindung (cf. Th. Henri Martin, Etudes sur le Timée t. 2. p. 2.) betrachten, ist hiemit gänzlich widerlegt. Burette und Genossen haben vollständig Recht.

nicht umsonst aufgenommen wurde. Wir müssen es wirklich bedauern, dass uns der ganze Inhalt des Hagiopolites nicht erhalten worden ist. Wer weiss, was für werthvolle Sachen er enthielt. Dass der Gesang in der griechischen Kirche in den ersten Jahrhunderten Polyphon war, wie auch in der späteren Zeit bis zur Einnahme Konstantinopels, ist eine Thatsache. Die Art und Weise, nach welcher der Gesang in der griechischen Kirche zur Zeit Basilius des Grossen*) getrieben wurde, haben wir bereits aus den Berichten desselben erwähnt. Aus der von Justinian hinsichtlich des Chorpersonals erlassenen Verordnung erkennen wir die Zahl der Personen bestimmt**). Dass er auch in der späteren Zeit auf dieselbe Art und Weise, nämlich theils unison, theils polyphon es getrieben wurde, berichten uns die zwei oben (pag. 20) erwähnten CM. Grp. B der wiener kaiserlichen Bibliothek Nr. 184 und 194***), die genau angeben,

---

*) Basil. M. Hom. in Hexaem. p. 55: *Πῶς οὐχὶ καλλίων ἐκκλησίας τοιαύτης σύλλογος, ἐν ῇ συμμιγὴς ἦχος, οἱόν τινος κύματος ἠιόνι προσφερομένου, ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν καὶ νηπίων, κατὰ τὰς πρὸς τὸν θεὸν ἡμῶν δεήσεις ἐκπέμπεται;*

**) Nov. III. *Θεσπίζομεν, μὴ παραιτέρω μὲν ἑξήκοντα πρεσβυτέρων κατὰ τὴν ἁγιωτάτην μεγάλην ἐκκλησίαν εἶναι, διακόνους δὲ ἄῤῥενας ἑκατόν, τεσσαράκοντα δὲ θηλείας, καὶ ὑποδιακόνους ἐννενήκοντα, ἀναγνώστας δὲ ἑκατὸν δέκα καὶ ψάλτας εἴκοσι πέντε, ὡς εἶναι τὸν πάντα ἀριθμὸν τῶν εὐλαβεστάτων κληρικῶν τῆς μεγάλης ἐκκλησίας ἐν τριακοσίοις εἴκοσι πέντε προσώποις καὶ ἑκατὸν πρὸς τούτοις τῶν καλουμένων πυλωρῶν.*

***) Von allen Handschriften die ich bis jetzt benützt habe, sind es nur diese zwei, welche davon Kunde geben. Die eine gehörte der Kirche des heiligen Demetrius in Thessalonik, die andere einer in Konstantinopel. Beide sind zur Zeit des Johannes Paläologus geschrieben. Wie es scheint, wurde nicht in allen griechischen Kirchen Polyphon gesungen, sondern nur in den bedeutendsten. Aus denselben Handschriften erfahren wir, dass zwei *χοροὶ* waren, der eine innerhalb des Altars, der andere ausserhalb. Diejenigen Melodien, welche vom Chor, der im Altar war, gesungen wurden, sind mit

welche Melodien unison, welche polyphon, und welche nach dem *διὰπασῶν ἀντίφωνον* gesungen wurden. Die harmonische Polyphonie ist gewiss von der griechischen Kirche, welche sie mit den anderen Disciplinen des Alterthums geerbt hat, nach dem Abendlande gekommen. Klemens Alexandrinus spricht gelegentlich von einer Krasis der dorischen mit der lydischen Tonart*), und diese *κρᾶσις* ist gewiss das Intervall e — g, nämlich der *κύριος* und *μέσος ἔσω* der Kirchenmeloden. Auch Michael Psellus in seinem *Σύνταγμα τῶν τεσσάρων ἀριθμητικῶν πράξεων* erwähnt, dass die doppelte Quarte und doppelte Quinte Consonanzen sind**).

οἱ ἐντὸς τοῦ βήματος oder mit *οἱ ἔσω ὅλοι ὁμοῦ*, im Gegensatz zum *οἱ ἔξω*, oder *δεξιοῦ* oder *ἀριστεροῦ χοροῦ ἀπ ἔξω* bezeichnet. Der Chor ausserhalb des Altars war in zwei Theile getheilt *δεξιὸς* und *ἀριστερός* und jeder hatte seinen Chordirektor mit *ὁ δομέστικος τοῦ δεξιοῦ, τοῦ ἀριστεροῦ, χοροῦ, μετὰ τῶν σὺν αὐτῷ* unterschieden. Beim Vortrag mancher Melodien wurden beide Theile vereinigt *οἱ δύο χοροὶ ἡνωμένοι ἀμφότεροι.* Diejenigen Melodien, welche unison gesungen wurden, sind bezeichnet mit *ὁ δομέστικος τοῦ δεξιοῦ, τοῦ ἀριστεροῦ χοροῦ, μόνος, καθ' ἑαυτόν*, diejenigen, welche Polyphon mit *ὁ δομέστικος τοῦ δεξιοῦ, τοῦ ἀριστεροῦ χοροῦ, μετὰ τᾶν σὺν αὐτῷ, Ὅλοι ἀπὸ χοροῦ.* Einen anderen Chor bildeten die *ἀναγνῶσται* welche ihren Platz auf dem Ambon nahmen, *οἱ ἐκ* oder *ἐπὶ τοῦ ἄμβωνος.* Diejenigen Melodien, welche nach dem *διὰ πασῶν ἀντίφωνον* gesungen wurden, sind bezeichnet mit *ὅλοι ἀπὸ χοροῦ εἰς διπλασμόν*; diejenige, welche polyphon mit *μέσος ἔξω* oder *ἔσω διὰ τὸν* oder *εἰς διπλασμόν.*

*) Prot. p. 5. *Ναὶ μὴν καὶ πυρὸς ὁρμὴν ἐμάλαξεν ἀέρι, οἱονεὶ δώριον ἁρμονίαν κεράσας λυδίῳ· καὶ τὴν ἀέρος ἀπηνῆ ψυχρότητα τῇ παραπλοκῇ τοῦ πυρὸς ἐτιθάσσευσε τοὺς νεάτους τῶν ὅλων φθόγγων τούτους κιρνάς ἐμμελῶς.*

**) *Συμφωνεῖ δὲ ἡ μὲν διὰ τεσσάρων διάστασις καὶ ἡ διὰ πέντε κατὰ παράφωνον, ἡ δὲ διὰ πασῶν καὶ ἡ δὶς διατεσσάρων καὶ ἡ δὶς διὰ πέντε κατὰ ἀντίφωνον· διαφέρει δὲ τό τε παράφωνον καὶ τὸ ἀντίφωνον, τῷ τὸ μὲν παράφωνον ἀνισοχρόνως συμφωνεῖν ἠπίως καὶ εὐρύθμως πως διαδεχομένων ἀλλήλους τῶν*

Johannes Damascenus sagt in der oben (p. 18) erwähnten '*Ρυθμητική τέχνη* bei Besprechung der vier Zeichen *ψιλή, χαμιλή, κέντημα* und *ἐλαφρόν*, dass diese vier Zeichen den vier Elementen *θερμόν, ψυχρόν, ὑγρόν, ξηρόν* entsprechen — darum werden sie auch *στοιχεῖα* genannt — und wenn eins derselben fehlt, kann die *Ρυθμητική τέχνη* nicht bestehen*), ebenso wenig der Mensch leben kann, wenn ihm eins der vier Elemente fehlt. Auf welche Theorie wir damit hingewiesen sind, ist Jedem bekannt aus Plato's Timaeus. Diese vier Zeichen nämlich entsprechen den vier Tetrachor-

---

φθόγγων ἀναλογίαις καὶ λόγοις καθ' ὁμαλότητα. Τὸ δὲ ἀντίφωνον ἰσοχρόνως τοῦ ὀξέως τῷ βαρεῖ κατὰ ταὐτὸν συμφωνοῦντος, οἷον τοῦ ὀγδόου τῷ πρώτῳ, τοῦ ἑνδεκάτου τῷ τετάρτῳ, τοῦ δωδεκάτου τῷ πέμπτῳ καὶ τοῦ δεκάτου πέμπτου τῷ ὀγδόῳ, συνανιόντων ἢ συγκατιόντων ἐν ταῖς τάσεσι ἢ ἀνέσεσι τῶν βαρέων τοῖς ὀξέσι ἢ ὀξέων τοῖς βαρέσι κατ' ἀνάλογον.

*) *Σκόπει οὖν ἀκροατά. Τὸ σῶμα τοῦ ἀνθρώπου διὰ τεσσάρων στοιχείων συνίσταται, δὶ ὑγροῦ, ξηροῦ, ψυχροῦκαὶ θερμοῦ, καθὼς ἀνωτέρω εἰρήκαμεν, οὕτω καὶ ἡ ῥυθμητικὴ αὕτη . . . Διότι καὶ ὁ ἄνθρωπος ἐκ τεσσάρων στοιχείων συνίσταται, καὶ εἰ ἓν τούτων λείψῃ, ὁ ἄνθρωπος ἀδύνατόν ἐστι ζῆν ἢ κινεῖσθαι, οὕτως οὐδὲ ἐκ τούτων τῶν τεσσάρων* (sc. *τόνων*-Zeichen) *ἓν ὑποδέχεται μείωσιν, εἰ δὲ μήγε οὐσυνίσταται ἡ ῥυθμητική.* Das Wort *ῥυθμητική* kommt auch bei anderen vor wie bei Klemens Alex. welcher damit eine besondere *τέχνη* versteht. Man hat es, wie gewöhnlich, als einen Fehler betrachtet und die Leseart *ῥυθμική* angenommen. Es gibt aber auch *μετρητική*. Wir folgen, wie überhaupt, auch hier, den weisen Warnungen unseres hochverehrten Lehrers, des Hrn. Professors Dr. L. Spengel nach, der handschriftlichen Ueberlieferung, denn gewiss steht das Wort hier in derselben Bedeutung, was die modernen Harmonielehre nennen; von Rhythmus wird in dieser Schrift gar keine Erwähnung gemacht, sondern nur von den Zeichen der Semantik, so dass, dem Inhalte dieser Schrift nach, unter *ῥυθμητική τέχνη* nichts anderes zu verstehen ist als die Lehre über die Bedeutung der Zeichen der Semantik, mit welchen die Theorie der Polyphonie am engsten verbunden ist.

den des Dekapentachordon*), nur aber für die Mehrstimmigkeit, da in anderen Stellen bemerkt wird, (cf. oben p. 32) dass diese vier Zeichen wie auch die der φθοραί nicht zu denjenigen gehören, welche eigentlich τόνοι genannt werden und den fünfzehn Saiten der τελεία μουσική entsprechen. Das ἴσον ist Anfang, Mitte, Ende und Systema aller Zeichen**) d. h. zeigt die Proslambanomene, Mese und Nete jeder Tonart, wenn am Anfang einer Melodie, eines Verses oder eines Gliedes steht, und eben darum gehört auch zu den τόνοι und ὑποστάσεις, hat nämlich eine doppelte Bedeutung. Die Mese des Dekapentachordon jeder Tonart wird durch die zwei ἀπόστροφοι angegeben, und eben darum heissen sie auch σύνδεσμοι***); die verschiedenen Consonanzen und Accorden durch die Zeichen τόνοι σύμπλοκοι. Was bei den Alten διὰ πασῶν ἀντίφωνον hiess, wird von den späteren Kirchenmusikern in den oben erwähnten musikalischen Abhandlungen in der gewöhnlichen Sprache διπλασμός, ἰσοφωνία genannt. Sie sprechen auch von einem τριπλασμὸς und τετραπλασμός mit der Bemerkung ὡς δύναται ἡ φωνή†). Johannes Damascenus antwortete auf die Frage: "Πόσαι φωναὶ παραλλαγησόμεναι, καὶ πόσα διπλάσματά εἰσι, καὶ ποῦ καταντᾷ ἡ φωνή, καὶ πόσαι φωναὶ ἐν τοῖς διπλάσμασιν mit "Ἔρευνα καὶ ἀκρίβεια τῶν τόνων (sc. Zeichen) καὶ τῶν ἤχων τῶν ψαλλομένων εἰς τὸν Ἁγιοπολίτην, er weist uns nämlich auf die Semantik und auf die mit Noten versehenen Melodien hin, und mit Recht; denn für einen Sänger, der die Semantik gut kennt, ist jede weitere Erklärung über-

*) Arist. Quintol. lib. III. p. 318: Τῷ μὲν ὑπατῶν, γῆν, ὡς βαρυτάτην· τῷ δὲ μέσων, ὕδωρ, ὡς γῇ πλησιέστατον u. s. w.

**) Vergl. Gerbert. De cantu et musica sacra Tom. II. T. VIII. I.

***) Aristot. πιθ 20. 919 a 26. Τῶν φθόγγων ἡ μέσηὥσπερ σύνδεσμός ἐστι.

†) Aristox. 28, 20. Ἐκ διαφερουσῶν γὰρ ἡλικιῶν καὶ διαφερόντων μέτρων τεθεωρήκαμεν ὅτι καὶ τὸ τρὶς διὰ πασῶν συμφωνεῖ καὶ τὸ τετράκις καὶ τὸ μεῖζον. Aristot. πιθ 39, 921 a 8. Ἐκ παίδων γὰρ νέων καὶ ἀνδρῶν γίνεται τὸ ἀντίφωνον, οἳ διιστᾶσι τοῖς τόνοις ὡς νήτη πρὸς ὑπάτην.

flüssig. Ueber den *διπλασμός*, *τριπλασμός* und *τετραπλασμός* gibt der cod. gr. Oxon Clark. Nr. 36 (vergl. oben pag. 18), welcher auch die Umkehrungs-Intervalle bespricht, die nöthige Erklärung in folgender Weise: *Ἡ διπλοφωνία ἔχει τοῦτο· εἰς τὴν μίαν φωνὴν ἀναβαίνουσαν, ἐὰν θέλῃς εἰπεῖν ἑτέρας ἑπτά, ἤτοι παλιν ἀναβαινούσας, λέγεις ὀκτὼ μετ᾽ἐκείνης. εἰς τὰς δύο λέγεις ἐννέα, εἰς τὰς τρεῖς δέκα, εἰς τὰς τέσσαρας ἕνδεκα, εἰς τὰς πέντε δώδεκα, εἰς τὰς ἓξ δεκατρεῖς, εἰς τὰς ἑπτὰ δεκατέσσαρας, ἤγουν ἄλλας ἑπτά· εἰ θέλῃς λέγεις ἴσον· εἰ δὲ τετραπλάσῃς λέγεις κη· εἰ δὲ εἴπῃς τριπλασμόν, λέγεις κα. Ἐὰν δὲ ψάλλῃς ἴσον μέλος . . . καὶ ἀναῤῥοήσῃς διπλασμόν, λέγεις ἑπτὰ φωνάς· εἰ δὲ καὶ ὑποῤῥέον τὸ μέλος εἴπῃς, πάλιν λέγεις ἑπτά. Ἅμα δὲ ἄρξησαι τὴν διπλοφωνίαν λέγεις ἴσον, εἶτα διπλασμὸν ἑπτὰ φωνὰς καὶ γίνονται ὀκτώ· εἰ δὲ θέλῃς εἰπεῖν εἰς τὴν μίαν ἀναβαίνουσαν καὶ καταβαινούσας, λέγε ἓξ . . ὡσαύτως καὶ εἰς τὰς δύο* (sc. *ἀναβαινούσας*) *πέντε* (sc. *καταβαινούσας*), *καὶ εἰς τὰς τρεῖς τέσσαρας, καὶ εἰς τὰς τέσσαρας τρεῖς, καὶ εἰς τὰς πέντε δύο, καὶ εἰς τὰς ἓξ μίαν, καὶ εἰς τὰς ἑπτὰ ἴσον ἢ πάλιν ἑπτὰ ἢ καὶ δεκατέσσαρας, ὡς δύναται ἡ φωνή· εἰ δὲ εἴπῃς εἰς τὴν μίαν κατιοῦσαν ἑτέρας πάλιν κατιούσας, λέγεις ὀκτὼ μετ ἐκείνης, εἰς τὰς δύο ἐννέα* u. s. w. *Εἰ δὲ τύχωσιν τὰ πατήματα τῶν φωνῶν τῶν ἀνιουσῶν καὶ κατιουσῶν κεντήματα, λέγε τὸν ἀριθμὸν τῆς διπλοφωνίας εἰς τὸ πάτημα τῆς φωνῆς, οἵας τύχοι λέγων καὶ τὴν φωνὴν τῶν κεντημάτων . . . οἷον στιχηρὸν ψαλλεις ἐὰν ἰσοφωνῇ ἡ ἀρχὴ μετὰ τοῦ τέλους* u. s. w.

Alle Melodien der griechischen Kirche lassen sich, dem Texte nach, in zwei Hauptgruppen theilen; in solche, welche aus einer Periode und in solche, die aus mehreren bestehen. Zu der ersteren gehören die *εἱρμοί, τροπάρια, μεγαλυνάρια, ἀπολυτίκια* und *κονδάκια*, zu der letzteren die so genannten *στιχηρά*. Beide Gattungen sind in den CM. Grp. A und B durch die Interpunktions-Zeichen, welche als Pausen für die Semantik dienen, in ungleiche Glieder und Verse getheilt. Diese Eintheilung aber ist nicht eine metrische, sondern die

rhythmische, weil die Kirchenmeloden wie bei den Alten, nach Versen und Gliedern taktirten. Hinsichtlich der Melopöe besteht der Unterschied, dass die ersteren nach einer und derselben Tonart vom Anfang an bis zum Ende ohne eine Aenderung gesungen werden. Indem sie nun in ungleiche Glieder und Verse getheilt sind und zwar in der Weise, dass das erste Glied oder der erste Vers, der Grösse nach, welche in der Zahl der Sylben nicht in der Länge und Kürze der Vocale beruht, mit den dritten oder vierten oder fünften übereinstimmt, das zweite mit dem vierten, das dritte mit dem sechsten u. s. w., so stimmen diese Glieder und Verse auch der Melodie und Rhythmus nach gänzlich überein, welcher von Länge und Kürze bei allen Melodien der griechischen Kirche gänzlich unabhängig ist. Diese Ungleichheit der Verse und Glieder lässt sich durch die *διαφορὰ ῥυθμικὴ κατὰ μέγεθος* erklären, was auch für die lyrische Poesie des Alterthums gilt, denn auch im Alterthum wurde beim Singen, nach den Berichten bedeutender Grammatiker, denen wir unvergleichlich mehr Glauben als den neueren Metrikern schenken, keine Rücksicht auf Längen und Kürzen, nämlich auf das Metrum genommen*) Hinsichtlich der Melopöie der

---

*) Da man der Musik im Alterthum die hohe Bedeutung zuschrieb, dass sie mit der Poesie und dem Tanz verbunden, auf Herz und Gemüth des Menschen im Betreff der Erziehung, Erholung und Reinigung der Leidenschaften wirke, (Aristot. *ΠΘ* 7. 1341 b. 36. *Φαμὲν δ' οὐ μιᾶς ἕνεκεν ὠφελείας τῇ μουσικῇ χρῆσθαι δεῖν, ἀλλὰ καὶ πλειόνων χάριν (καὶ γὰρ παιδείας ἕνεκεν καὶ καθάρσεως . . . τρίτον δὲ πρὸς διαγωγὴν πρὸς ἄνεσίν τε καὶ πρὸς τὴν τῆς συντονίας ἀνάπαυσιν.* Vergl. auch L. Spengel über die *κάθαρσις τῶν παθημάτων*) und zur sittlichen Vollkommenheit und Veredlung des Menschen beitrage; da man somit das Theater als die Schule der Erwachsenen betrachtete, so legte man auch ein besonderes Gewicht auf die Melopöie, auf die Natur der Rythmen und Harmonieen, die, dem Texte angepasst, mit seinem Sinne vollständig übereinstimmen sollten. In dieser Beziehung namentlich sagt Plato

letzteren wird jedes Glied oder jeder Vers nach einer anderen Tonart gesungen, bald nach dem verbundenen, bald nach

---

im zweiten Buche seiner Gesetze (670. E.) ausdrücklich: *τὸ γὰρ τρίτον οὐδεμία ἀνάγκη ποιητῇ γινώσκειν, εἴτε καλὸν εἴτε μὴ καλὸν τὸ μίμημα, τὸ δὲ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ σχεδὸν ἀνάγκη.* Wie wir aus den wenigen Berichten, theils bei Plato, Aristoteles und manchen anderen, die über Musik gelegentlich sprechen, theils aus den Berichten der uns erhaltenen Schriften der Harmoniker erfahren, wurden nach der Melopöie der Alten für jede Gattung lyrischer Poesie eigene Harmonien angewendet (S. p. 58), wie für die *θρῆνοι* die mixolydische, für Dithyramben die phrygische, für Siegesgesänge die dorische, für die erotischen die tiefere lydische Tonart. Diesen Harmonien schrieben sie eine Wirkung auf das menschliche Gemüth zu, gleich jener, welche die Gymnastik auf den Körper ausübt. Die Wirkung selbst, glaubte man, liege theilweise in der Natur der Harmonien, hauptsächlich aber in der dynamischen Lage einer jeden, so dass sie die höher liegenden, nämlich die *σύντονοι*, als *θρηνώδεις* und *διεγειρτικαί*, die tiefer liegenden oder *ἀνειμέναι*, als weiche, *μαλακαί*, *συμποτικαί*, und die zwischen beiden liegenden, die mittlere , als zur Erziehung mehr geeigneten betrachteten. S. oben p. 66. Man ist also auch hinsichtlich der Harmonien im Alterthum von dem gleichen Princip ausgegangen, dass nämlich die Vortrefflichkeit in der Mitte liegt, und Sokrates bei Plato zieht als die zur Erziehung geeigneten nur die dorische und phrygische Tonart vor, worüber auch Aristoteles im achten Buche seiner *πολιτικά* (*π* *θ*7. 1342 b 12, a 30. 5. 1340 b 4) ausdrücklich sagt: *περὶ δὲ τῆς δωριστὶ πάντες ὁμολογοῦσιν* (cf. oben p. 65). So stellten auch die Alten hinsichtlich der Rhythmen dieselbe Theorie auf, wie bei den Harmonien, indem sie die Rhythmen in drei Kategorien theilten. Sie wendeten für jede Gattung lyrischer Poesie die mit dem Sinne des Textes übereinstimmenden an, wozu Aristoteles in demselben Buche seiner *πολιτικῶν* (*π* *θ*5, 13 40 a 18) bemerkt: *ἔστι δ' ὁμοιώματα μάλιστα παρὰ τὰς ἀληθινὰς φύσεις ἐν τοῖς ῥυθμοῖς καὶ τοῖς μέλεσιν ὀργῆς καὶ πραότητος, ἔτι δ' ἀνδρίας καὶ σωφροσύνης καὶ πάντων τῶν ἐναντίων τούτοις καὶ τῶν ἄλλων ἠθικῶν·*

dem getrennten System, bald chromatisch, bald diatonisch und gemischt (*μικτῶς*). Bei dieser Gattung kommt nicht

---

δῆλον δὲ ἐκ τῶν ἔργων· μεταβάλλομεν γὰρ τὴν ψυχήν ἀκροώμενοι τοιούτων . . . . τὸν αὐτὸν γὰρ τρόπον ἔχει καὶ τὰ περὶ τοὺς ῥυθμούς· οἱ μὲν γὰρ ἦθος ἔχουσι στασιμώτερον οἱ δὲ κινητικὸν, καὶ τούτων οἱ μὲν φορτικωτέρας ἔχουσὶ τὰς κινήσεις οἱ δὲ ἐλευθεριωτέρας . . . . Σκεπτέον δ' ἔτι περί τε τὰς ἁρμονίας καὶ τοὺς ῥυθμούς (nicht *τὰ μέτρα*), *καὶ πρὸς παιδείαν πότερον πάσαις χρηστέον ταῖς ἁρμονίαις καὶ πᾶσι τοῖς ῥυθμοῖς ἢ διαιρετέον, . . . ἐπειδὴ τὴν μὲν μουσικὴν ὁρῶμεν διὰ μελοποιΐας καὶ ῥυθμῶν οὖσαν, τούτων δὲ ἑκάτερον οὐ δεῖ λεληθέναι τίνα ἔχει δύναμιν πρὸς παιδείαν.* Schrieben nun die Alten auch den Rhythmen dieselbe Wirkung auf das Gemüth des Menschen zu, wie den Harmonien, so erkannten sie zwischen beiden eine Verwandtschaft, *καὶ ἔοικε συγγένειά ταῖς ἁρμονίαις καὶ τοῖς ῥυθμοῖς εἶναι* sagt Aristoteles (*πθ*5. 1340 b 17.) und verglichen die Harmonien mit dem weiblichen, die Rhythmen mit dem männlichen Geschlechte; beide vereinigt aber betrachteten sie als die Seele, die bewegende Kraft, welche die Poesie belebte. Während wir nun durch die uns erhaltenen Meisterstücke des Alterthums einen genügenden Begriff über die verschiedenen Gattungen seiner Poesie bekommen können, ist uns leider über die zwei anderen, bedeutenderen Theile, die Melopöie und Rythmopöie, nichts erhalten. Sie sind für uns Epigonen ewig verloren gegangen. Dieser Verlust benimmt uns die Möglichkeit, sichere Aufschlüsse über die Metrik der lyrischen Poesie des Alterthums zu bekommen. Die Metrik wurde nämlich als eine besondere *τέχνη* bei den Alten gepflegt und beschäftigte sich mit der harmonischen und rhythmischen Darstellung der poetischen *λέξις*, wie wir aus manchen Stellen bei Aristoteles erfahren. *πο* 20. 1456 b 31, 38. *Ταῦτα* (sc. *φωνήεντα, ἡμίφωνα, ἄφωνα*) *δὲ διαφέρει σχήμασί τε τοῦ στόματος καὶ τόποις καὶ δασύτητι καὶ ψιλότητι καὶ μήκει καὶ βραχύτητι, ἔτι δὲ ὀξύτητι καὶ βαρύτητι καὶ τῷ μέσῳ· περὶ ὧν καθ' ἕκαστον ἐν τοῖς περὶ μετρικῆς προσήκει θεωρεῖν . . . . καὶ γὰρ τὸ ΓΡ ἄνευ τοῦ Α συλλαβή, καὶ μετὰ τοῦ Α οἷον ΓΡΑ. ἀλλὰ καὶ τούτων θεωρῆσαι τὰς διαφορὰς τῆς μετρικῆς ἐστιν* auch *Ζμβ* 16. 660 *α* 8. *τὰ μὲν* (sc. *γραμ-*

nur die so genannte *μεταβολὴ κατὰ μέλος*, sondern sehr häufig auch die *μεταβολὴ κατὰ τόνον* vor. Auch bei die-

---

μάτων) γὰρ τῆς γλώττης εἰσὶ προσβολαί, τὰ δὲ συμβολαὶ τῶν χειλῶν· ποίας δὲ ταῦτα καὶ πόσας καὶ τίνας ἔχει διαφοράς, δεῖ πυνθάνεσθαι παρὰ τῶν μετρικῶν. Zur Hervorhebung der Affecte der rhetorischen Lexis, sowie auch der Lexis desjenigen Theiles der Tragödie, welcher gesprochen, nicht gesungen wurde, verwendeten die Alten die *ὑπόκρισις* worüber Aristoteles am Anfang des dritten Buches seiner Rhetorik sagt: *δῆλον οὖν ὅτι καὶ περὶ τὴν ῥητορικήν ἐστι τὸ τοιοῦτον* (sc. *ὑπόκρισις*) *ὥσπερ καὶ περὶ τὴν ποιητικήν,* (*ὅπερ ἕτεροί τινες ἐπραγματεύθησαν καὶ Γλαύκων ὁ Τήιος· ἔστι δὲ αὕτη μὲν ἐν τῇ φωνῇ, πῶς αὐτῇ δεῖ χρῆσθαι πρὸς ἕκαστον πάθος πότε μεγάλῃ καὶ πότε μικρᾷ καὶ μέσῃ, καὶ πῶς τοῖς τόνοις, οἷον ὀξείᾳ βαρείᾳ καὶ μέσῃ, καὶ ῥυθμοῖς τίσι πρὸς ἕκαστα· τρία γάρ ἐστι περὶ ἃ σκοποῦσιν· ταῦτα δ' ἐστὶ μέγεθος ἁρμονία ῥυθμός;* im neunzehnten Cap. seiner Poetik bemerkt er weiter: *Τῶν δὲ περὶ τὴν λέξιν ἓν μέν ἐστιν εἶδος θεωρίας τὰ σχήματα τῆς λέξεως, ἅ ἐστιν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς καὶ τοῦ τὴν τοιαύτην ἔχοντος ἀρχιτεκτονικήν.* Was nun für die Rhetorik und das Lektikon Theil der Tragödie, die *ὑπόκρισις* gewesen, war für die lyrische Poesie die Melopöie, unter welchem Begriff bei Plato und Aristoteles auch die Rhythmopöie mitverstanden wird, denn beide erwähnen des Letzteren nicht. Während man es einerseits für etwas Unmögliches betrachtet, die Compositionsart des Alterthums aufzufinden, ist man anderseits durch gelehrte Forschungen bedeutender Männer der neueren Zeit zu der Behauptung gelangt, dass in der griechischen Gesangsmusik das Zeitmass des Textes, welches auf Länge und Kürze beruht, Grundlage für das Zeitmass der Melodien wäre. Diese Behauptung gab Anlass zu einer Mischung der Metrik mit der Rhythmik und zur Bildung verschiedener metrisch-rhythmischen Systeme, welche wohl im Einzelnen nicht übereinstimmen, — meistens hinsichtlich der Eintheilung der Verse der lyrischen Poesie — wohl aber im Princip, das bei allen dasselbe, der musikalische Rhythmus nämlich von dem metrischen abhängend. Wo sich aber bei Eintheilung und Herstellung der Gleichheit der Verse und Glieder der

sen wie bei den ersteren stimmen manche Glieder und Verse der Grösse nach überein, keineswegs aber auch der Melopöie

---

lyrischen Poesie Schwierigkeiten erheben, versuchte man mittels der *μακραί τρίχρονοι, τετράχρονοι* und *πεντάχρονοι* des Anonymus de Musica, wie auch durch die Pausen sich zu helfen, nämlich durch die *χρόνοι ῥυθμοποιΐας ἴδιοι*, obwohl uns über Rhythmopöie wie auch über Melopöie gar nichts erhalten ist, demzufolge man nichts mit Sicherheit behaupten, sondern nur Hypothesen und Vermuthungen aufstellen kann. Dieser Behauptung aber widersprechen die Berichte der Grammatiker und Scholiasten der spätantiken Zeit, welche von Anwendung der drei-, vier- und fünfzeitigen Längen in der Metrik nichts wissen, sondern ausdrücklich sagen, dass zwischen Rhythmus und Metrum, oder zwischen Rhythmikern und Metrikern ein solcher Unterschied bestehe, dass der Metriker auf strenge Beobachtung der Längen und Kürzen sich beschränkt, der Rhythmiker im Gegentheil auf Kürzen und Längen des Textes keine Rücksicht nimmt, sondern nach Belieben, wie es die Melopöie und Rhythmopöie verlangt, die kurzen als lange und umgekehrt anwendet, die langen Sylben verlängert und die kurzen verkürzt. Dionysius der Halikarnassier, welcher, wie aus seinem Buche *περὶ συνθέσεως ὀνομάτων* zu errathen ist, noch alte Melodien mit Noten versehen besass, sagt im Buche de comp. verb. 11 ausdrücklich: (p. 134 Schaef.) *ἡ μὲν γὰρ πεζὴ λέξις οὐδενὸς οὔτε ὀνόματος οὔτε ῥήματος βιάζεται τοὺς χρόνους οὐδὲ μετατίθησιν, ἀλλ᾽ οἵας παρείληφε τῇ φύσει τὰς συλλαβὰς τάς τε μακρὰς καὶ τὰς βραχείας, τοιαύτας φυλάττει· ἡ δὲ ῥυθμική τε καὶ μουσικὴ μεταβάλλουσιν αὐτὰς μειοῦσαι καὶ αὔξουσαι ὥστε πολλάκις εἰς τὰ ἐναντία μεταχωρεῖν· οὐ γὰρ ταῖς συλλαβαῖς ἀπευθύνουσι τούς χρόνους, ἀλλὰ τοῖς χρόνοις τὰς συλλαβάς·* und p. 130: *ἡ δὲ ὀργανική τε καὶ ᾠδικὴ μοῦσα — τάς τε λέξεις τοῖς μέλεσιν ὑποτάττειν ἀξιοῖ καὶ οὐ τὰ μέλη ταῖς λέξεσιν.* Uebereinstimmend mit Dionysius bemerkt Long. Praef. ad Heph. p. 139: *Ἔτι τοίνυν διαφέρει ῥυθμοῦ τὸ μέτρον ᾗ τὸ μὲν μέτρον πεπηγότας ἔχει τοὺς χρόνους, μακρόν τε καὶ βραχύν, καὶ τὸν μετὰ τοῦτον, τὸν κοινὸν καλούμενον, ὃς καὶ αυτὸς πάντως μακρός ἐστι καὶ βραχύς· ὁ δὲ ῥυθμὸς ὡς βούλεται ἕλκει τοὺς χρόνους· πολλάκις γοῦν καὶ τὸν βραχὺν*

und dem Rhythmus nach. Zwischen diesen beiden Gattungen lässt sich hinsichtlich der Melopöie derselbe Unterschied

---

χρόνον ποιεῖ μακρόν. Mit diesen stimmt der Schol. Hephaest. p. 150: Ἰστέον δὲ, ὅτι ἄλλως λαμβάνουσι τὸν χρόνον οἱ μετρικοὶ ἤγουν οἱ γραμματικοί, καὶ ἄλλως οἱ ῥυθμικοί· οἱ γὰρ γραμματικοὶ ἐκεῖνον μακρὸν χρόνον ἐπίστανται, τὸν ἔχοντα δύο χρόνους, καὶ οὐ καταγίνονται εἰς μεῖζόν τι· οἱ δὲ ῥυθμικοὶ λέγουσι τόνδε (sc. τόν χρόνον) εἶναι μακρότερον τοῦδε, φάσκοντες τὴν μὲν τῶν συλλαβῶν εἶναι δύο ἡμίσεως χρόνων· τὴν δὲ τριῶν, τὴν δὲ πλειόνων· οἷον τὴν ΩΣ οἱ γραμματικοὶ λέγουσιν εἶναι δύο χρόνων, οἱ δὲ ῥυθμικοὶ δύο ἡμίσεως, δύο μὲν τοῦ Ω μακροῦ ἡμίσεως δὲ χρόνου τοῦ Σ, κ. τ. λ. Schol. Dion. Thr. p. 821: Ἰστέον δὲ, ὅτι παρὰ τοῖς μετρικοῖς πᾶσα μακρὰ δίχρονος, παρὰ δὲ τοῖς τεχνικοῖς τρίχρονός τε καὶ τετράχρονος· τρίχρονος μὲν ὡς ἦλυον, ὦθουν, τετράχρονος δὲ ὡς Θρᾷξ· ἀλλὰ καὶ ἑνὸς ἡμίσεως χρόνου, ὡς οἱ καὶ αἱ, αἵτινες ἐὰν λάβωσι τὸ σ, τέλειαι γίνονται μακραί. Noch auffallender ist was Simplicius in den σχόλια σύμμικτα εἰς τὰς κατηγορίας p. 56 aus Porphyrius berichtet: πρὸς δὴ ταῦτά φησιν ὁ Πορφύριος . . . τούτῳ γὰρ διαφέρει μετρικὸς ῥυθμικοῦ, ὁ μὲν γὰρ τοῖς κατὰ φύσιν μήκεσι χρῆται· ὁ δὲ ἐναλλάττει τὰς φύσεις ἑκατέρου· ὅταν γὰρ τὸ δακτυλικὸν μέτρον εἰς παιώνιον ῥυθμὸν μεταβάλλει, ταῖς μακραις ὡς βραχείαις καὶ τἀνάπαλιν ἐνίοτε χρῆται· ὁ δὲ μετρικὸς, ἐὰν δεηθείη, τὰ στοιχεῖα μεταβάλλει, οἷον τὸ ξηρὸν ξερὸν λέγει καὶ τὸν Διώνυσον Διόνυσον. Inter metricos et musicos, sagt Marius Victocinus, propter spatia temporum, quae syllabis comprehenduntur, non parva dissensio est. Nam musici: non omnes inter se longas aut breves pari mensura consistere, si quidem et brevi breviorem et longa longiorem dicant posse syllabam fieri. Metrici autem: prout cujusque syllabae longitudo ac brevitas fuerit, ita temporum spatia definiri neque brevi breviorem aut longa longiorem, quam natura in syllabarum enuntiatione protulit posse aliquam reperiri und ferner derselbe p. 248 1: Differt autem rhythmus a metro . . . . quod metrum certo numero syllabarum vel pedum finitum sit, rhythmus autem nunquam numero circumscribatur nam ut volet protrahit tempora, ita ut breve tempus plerumque longum efficiat, longum contrahat. P. 2494: Car-

aufweisen, welcher nach Dionysius des Halckarnassiers Berichten*) zwischen den *οἱ τὰ μέλη γράφοντες* und den *οἱ*

men lyricum quum metro subsistat, potest tamen videri extra legem metri esse, quia libero scribentis arbitrio per rhythmos exigetur. Dasselbe darüber sagt ferner Diomedes p. 464, Prisciam p. 572, Dionys. Halibarn. p. 104: *Μήκους δὲ καὶ βραχύτητος συλλαβῶν οὐ μία φύσις· ἀλλὰ καὶ μακρότεραί τινές εἰσι τῶν μακρῶν καὶ βραχύτεραι τῶν βραχέων . . . . . Ἀρκεῖ . . . . εἰρῆσθαι ὅτι διαλλάττει καὶ βραχεῖα συλλαβὴ βραχείας καὶ μακρὰ μακρᾶς, καὶ οὔτε τὴν αὐτὴν ἔχει δύναμιν, οὔτε ἐν λόγοις ψιλοῖς, οὔτε ἐν ποιήμασιν ἢ μέλεσι διὰ ῥυθμῶν ἢ μέτρων κατασκευαζομένοις πᾶσα βραχεῖα καὶ πᾶσα μακρά.* Ferner Serv. de accent. p. 630, Atil. Fort. 2689. Diesen übereinstimmenden Berichten der Grammatiker, von welchen die neuen Metriker keine Notiz nehmen wollen, dürfte man mehr Glauben zu schenken berechtigt sein, da sie zu einer Zeit lebten, zu welcher man viel mehr Kenntniss über Metrik und Rhythmik besass. Sie waren unvergleichlich im Besitze mehrerer Hilfsmittel als uns erhalten worden sind und konnten eben darum in dieser Beziehung gewiss besser unterrichtet sein. Es wurden nämlich zu jener Zeit nach den Angaben Plutarchs und Athenäus (s. oben p. 12) bei den Festlichkeiten der Griechen die ältesten Melodien gesungen. Abgesehen davon lassen sich diese Angaben durch Stellen solcher Männer begründen, welche der classischen Zeit selbst gehören. Aristoxenus am Anfang seines uns erhaltenen Fragments scheint diesen Unterschied zwischen metrischem und musikalischem Rhythmus betonen und hervorheben zu wollen, denn er sagt:

*) Dionys. Halskarn. de comq. verb. pag. 258. *Τοῖς δὲ τὰ μέλη γράφουσι τὸ μὲν στροφῶν τε καὶ ἀντιστροφῶν οὐχ οἷόν τε ἀλλάξαι μέλος, ἀλλ' ἐάν τε ἐναρμονίους, ἐάν τε χρωματικὰς, ἐάν τε διατόνους ὑποθῶνται μελῳδίας, ἐν πάσαις δεῖ ταῖς στροφαῖς τε καὶ ἀντιστρόφοις τὰς αὐτὰς ἀγωγὰς φυλάττειν. Οἱ δέ γε διθυραμβοποιοὶ καὶ τοὺς τρόπους μετέβαλλον, Δωρίους τε καὶ Φρυγίους καὶ Λυδίους ἐν τῷ ᾄσματι ποιοῦντες, καὶ τὰς μελῳδίας ἐξήλλαττον, τοτὲ μὲν ἐναρμονίους ποιοῦντες, τοτὲ δὲ χρωματικάς, τοτὲ δὲ διατόνους.*

τοὺς διθυράμβους bestand. Obwohl es auch hinsichtlich des Rhythmus zwischen beiden Gattungen einen Unterschied

---

Νῦν δὲ ἡμῖν περὶ αὐτοῦ λεκτέον τοῦ ἐν τῇ μουσικῇ ταττομένου ῥυθμοῦ. Auch bei Plato lässt sich dieser Unterschied aus vielen Stellen beweisen Rep. X. 601, B: *ἐάν τε περὶ σκυτοτομίας τις λέγῃ ἐν μέτρῳ καὶ ῥυθμῷ καὶ ἁρμονίᾳ.* Leg. 810 B: *πρὸς δὲ δὴ μαθήματα ἄλυρα ποιητῶν κείμενα ἐν γράμμασι, τοῖς μὲν μετὰ μέτρων, τοῖς δὲ ἄνευ ῥυθμῶν τμημάτων, ἃ δὴ συγγράμματα κατὰ λόγον εἰρημένα μόνον, τητώμενα ῥυθμοῦ τε καὶ ἁρμονίας.* Gorg. 502, c: *εἴτις περιέλοιτο τῆς ποιήσεως πάσης τό τε μέλος καὶ τὸν ῥυθμὸν καὶ τὸ μέτρον, ἄλλο τι ἢ λόγοι γίγνονται τὸ λειπόμενον;* Aristoteles betrachtet in seiner Poetik das Metrum nicht als den wesentlichsten Theil der Poesie cap. I: *Πλὴν οἱ ἄνθρωποί γε, συνάπτοντες τῷ μέτρῳ τὸ ποιεῖν,* und im cap. IV. bemerkt er *πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους* wie auch in der Rhetorik III. p. 1408 b 33: *ὁ δὲ ἴαμβος αὐτή ἐστιν ἡ λέξις ἡ τῶν πολλῶν,* woraus nicht zu schliessen ist, dass die Griechen in jambischen Versen gesprochen haben. Auch bei Aristophanes in den Wolken durch die Wersen, *πότερα περὶ μέτρων ἢ περὶ ἐπῶν ἢ ῥυθμῶν,* wozu auch der Scholiast bemerkt *καλῶς διέστησι, οὐγὰρ εἴτι μέτρον ἐστί, ἤδη καὶ ἔπος· εἴτι δὲ ἔπος, ἤδη πάντως καὶ ῥυθμὸς καὶ μέτρον· διαφέρει δὲ μέτρον καὶ ῥυθμός* wie auch in den Fröschen durch das *εἱειειειειειλίσσετε δακτύλοις φάλαγγες* mit der Bemerkung des Scholiasten *ἡ ἐπέκτασις τοῦ εἱλίσσετε κατὰ μίμησιν εἴρηται τῆς μελοποιΐας* Die Angaben der Grammatiker und Scholiasten können nicht anders als richtig betrachtet werden. Die Anwendung der drei-, vier- und fünfzeitigen Längen, sowie von ähnlichen Pausen in der Metrik und wenn es sich auch bewahrheiten liesse, kann zu keinem richtigen Resultat führen, da wir nicht mit Sicherheit wissen können, wenn, wo und um wie viel die Länge verlängert oder verkürzt wurde. Eben desshalb können wir uns auch auf eine richtige Eintheilung oder Erklärung der Ungleichheit der Verse bei lyrischen Gedichten nicht verlassen. Dass bei der in den Handschriften überlieferten ungleichen Theilung der Verse oder Glieder lyrischer Gedichte einige bald kürzer, andere bald länger sind, dieses hat nichts

gibt, der bei den ersteren einfacher als bei den letzteren ist, so ist er bei beiden Gattungen fast spondeïsch, theils *σύν-*

Auffallendes, und lässt sich ohne Anwendung der drei-, vier- und fünfzeitigen Längen und Pausen durch die *διαφορὰ ῥυθμικὴ κατὰ μέγεθος* erklären. Von einer Anwendung der drei- vier- und fünfzeitigen Längen in der Metrik macht kein Grammatiker und Scholiast die mindeste Erwähnung, eben so wenig findet sich auch von *Ἀνάκρουσις* ein Wort, welche nur in der Musik angewendet wurde. Die Alten hatten gewiss auch keine Zeichen zur Bezeichnung dieser drei-, vier- und fünfzeitigen Längen, welche die heutigen Metriker von der Schrift des Anonymus *περὶ μουσικῆς* entlehnten. Allein dieser lebte gewiss später als Aristophanes von Byzanz, der Erfinder der Zeichen der Längen und Kürzen. Aus Mangel an Zeichen für die Bezeichnung der Rhythmen gebrauchten die Alten die langen und kurzen Vokale und versuchten ihre Rhythmen durch geeignete und absichtlich dazu gemachte oder ausgewählte Verse zu bezeichnen, wie es Aristoteles im dritten Buche seiner Rhetorik thut, indem er den rhetorischen Rhythmus durch die Verse

Δαλογενὲς εἴτε Λυκίαν
χρυσεοκόμα Ἕκατε παῖ Διός.
Μετὰ δὲ γᾶν, ὕδατά τ᾽ ὠκεανὸν
ἠφάνισε νύξ

angibt, und dazu noch die Bemerkung macht: *Τὸ δὲ σχῆμα τῆς λέξεως* (sc. *ῥητορικῆς*). *δεῖ μήτε ἔμμετρον εἶναι μητε ἄῤῥυθμον*, freilich hat es nicht an Philologen gefehlt (cf. Classen Thukyd. vol. IV. lib. IV. cap. 17 Anm. b) welche auch in den Reden ein Metrum und Verse aufsuchen. Es handelt sich jedoch darum, zu wissen, ob die Alten durch das Metrum der Lexis das *ἦθος* oder *πάθος* hervorheben wollten. Eine solche Eigenschaft aber schreiben die bedeutendsten Männer und Auctoritäten des Alterthums dem Rhythmus und Harmonie beim Singen und der Hypokrisis beim Deklamiren zu. Die Hypokrisis aber beobachtete auch die Töne, sagt Aristoteles, die neueren Metriker aber behaupten, dass die alterthümliche Poesie keine Rücksicht auf die Töne beim Vortrag nahm. Da sich diess aber bei keiner Sprache der unseren Planeten

θετος theils ἀσύνθετος. Alle Gesänge beider Gattungen lassen sich noch in drei Kategorien theilen, in ἰδιόμελα, αὐτόμελα

---

bewohnenden Nationen beweisen lässt, so beruft man sich au das Sanskrit, was erst bewiesen werden muss. Dazu freilich bedarf es einer Reise in den Tartarus, wo man es vielleicht erfahren kann. Es waren jedoch weder die alten Indier noch die Griechen überirdische Wesen, sondern Menschen von derselben Konstruction wie wir. Man könnte vielleicht sagen, dass zur Zeit des Sophokles die Wörter anders betont worden seien als sie jetzt uns überliefert worden sind. Wenn diess aber wahr wäre und bewiesen werden könnte, so vermöchte man doch nicht mit Sicherheit zu wissen, **wie** sie betont waren. Höchst wahrscheinlich aber ist es, dass sich in einem Zeitraum von zwei Jahrhunderten, von der Zeit des Sophokles nämlich bis zur wirklichen Einführung der Tonzeichen, von Aristophanes dem Byzantiner im Anfang des zweiten Jahrhunderts unserer Zeitrechnung, die Betonung der Sprache gänzlich verändort habe. Zweitausend Jahre sind schon seit der Erfindung und Einführung der Tonzeichen verflossen und die Betonung ist doch in der heutigen Sprache des griechischen Volkes dieselbe, die uns in den Schriften des Alterthums erhalten. Wenn aber die Metriker durch die willkürliche Anwendung der **ictus** glauben, die antike Betonung gefunden zu haben, so wünschen wir ihnen einerseits Glück, anderseits aber würde vielleicht nicht viel gewagt, wenn man ihnen sagen wollte, dass sie in dieser Beziehung *εἰς πίθον Δαναΐδων ὑδροφοροῦσι.* Machen sie wirklich Ernst damit, oder wollen sie einfach sich in Hypothesenmacherei üben? Wäre das Erstere begründet, so hätte doch eine Uebereinstimmung hinsichtlich der Theilung und Messung der lyrischen Gedichte zwischen ihnen stattfinden sollen, was nicht der Fall ist; denn anderes theilt Westphal, anders Brambach und Andere anders. Man wird auch nie übereinstimmen, da ein Jeder ein besser musikalisch geschultes Ohr als der Andere zu haben behauptet. Wir aber müssen gleichwohl bei ihrem Vortrag die Ohren mit Baumwolle verstopfen, da was Altes wirklich zu abscheulich klingt. Wir möchten aber gewiss ihre Feinhörigkeit nicht angegriffen wissen und die unsrige nicht überschätzen; ein griechisches Ohr haben sie doch nicht.

und *προσόμοια*. Unter *ἰδιόμελα* versteht man solche Gesänge, welche ein eigenes Metrum und Melodie haben. Unter *αὐτό-*

Auf diese Feinhörigkeit gestützt, und ihrem besser musikalisch geschulten Ohre Glauben schenkend, haben sie die Hypokrisis gänzlich vergessen für das nicht gesungene Theil, für die *ἄλυρα ποιήματα*. Ist aber das Zweite der Fall, dann muss man es als eine *παιδιὰ* betrachten und das *καί μοι ἔστω ἄῤῥητα τὰ εἰρημένα* aussprechen. Auf diese Theorie der neueren Metriker gestützt, glaubt unser Landsmann, der Herr Dr. Myriantheus die richtige Eintheilung des antiken Drama's festgestellt zu haben. Er geht nämlich in seiner Schrift „die Marschlieder des griechischen Drama" von den Principien aus, es seien fast alle Rhythmen des Alterthums zum Marsche verwendet, eine Behauptung die sehr bedenklich ist, da die Alten für jede Gattung lyrischer Gedichte eigene Rhythmen, wie Harmonien hatten, welche der Lexis nach ihrem Sinne angepasst wurden (Plat. Leg. 669. C *ὥστε ῥήματα ἀνδρῶν ποιήσασαι* (sc. *αἱ μοῦσαι*) *τὸ σχῆμα γυναικῶν καὶ μέλος ἀποδοῦναι, καὶ μέλος ἐλευθέρων αὖ καὶ σχήματα ξυνθεῖσαι ῥυθμοὺς δούλων καὶ ἀνελευθέρων προσαρμόττειν, οὐδ' αὖ ῥυθμοὺς καὶ σχῆμα ἐλευθέριον ὑποθεῖσαι μέλος ἢ λόγον ἐναντίον ἀποδοῦναι τοῖς ῥυθμοῖς . . . . ταῦτά γε γὰρ ὁρῶσι πάντα κυκώμενα, καὶ ἔτι διασπῶσιν οἱ ποιηταὶ ῥυθμὸν μὲν καὶ σχήματα μέλους χωρίς, λόγους ψιλοὺς εἰς μέτρα τιθέντες· μέλος δ' αὖ καὶ ῥυθμὸν ἄνευ ῥημάτων, ψιλῇ κιθαρίσει καὶ αὐλήσει προσχρώμενοι, ἐν οἷς δὴ παγχάλεπον ἄνευ λόγου γιγνόμενον ῥυθμόν τε καὶ ἁρμονίαν γιγνώσκειν, ὅ τί τε βούλεται καὶ ὅτῳ ἔοικε τῶν ἀξιολόγων μιμημάτων . . . τῶν γὰρ ῥυθμῶν καὶ τῶν ἁρμονιῶν ἀναγκαῖον αὐτοῖς ἐστιν εὐαισθήτως ἔχειν καὶ γιγνώσκειν· ἢ πῶς τις τὴν ὀρθότητα γνώσεται τῶν μελῶν* (Plat. Rep. III. 398. D: *τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστι συγκείμενον, λόγαυ τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ·*), *ᾧ προσῆκεν ἢ μὴ προσῆκε τοῦ δωριστὶ καὶ τοῦ ῥυθμοῦ, ὃν ὁ ποιητὴς αὐτῷ προσῆψεν ὀρθῶς ἢ μή;* Leg. III. 398. D. *Καὶ μὴν τήν γε ἁρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ·* 397 B: *καὶ ἐάν τις ἀποδιδῷ πρέπουσαν ἁρμονίαν καὶ ῥυθμὸν τῇ λέξει.* 400. A: *οὓς* (sc. *ῥυθμοὺς*) *ἰδόντα τὸν πόδα τῷ τοιούτῳ λόγῳ ἀναγκάζειν ἕπεσθαι καὶ τὸ μέλος, ἀλλὰ μὴ λόγον ποδί τε καὶ μέλει. . . . εἴπερ ῥυθμός γε καὶ ἁρμονία*

μελα diejenigen Gesänge, nach welchen viele andere, die dasselbe Metrum mit den αὐτόμελα haben, gesungen wer-

λόγῳ, ὥσπερ ἄρτι ἐλέγετο, ἀλλὰ μὴ λόγος τούτοις. Ἀλλὰ μήν, ἦ δ' ὅς, ταῦτα γε λόγῳ ἀκολουθητέον. Leg. II. 661. c: ταῦτα δὴ λέγειν, οἶμαι, τοὺς παρ' ἡμῖν ποιητάς, ἅπερ ἐγώ, πείσατε καὶ ἀναγκάσετε, καὶ ἔτι τούτοις ἑπομένους ῥυθμούς τε καὶ ἁρμονίας ἀποδιδόντας παιδεύειν οὕτω τοὺς νέους ἡμῶν). Mein Landsmann nimmt an, dass die πάροδος gesungen wurde und um seine Behauptung zu beweisen und durchzuführen, macht er eine willkürliche Anwendung von drei- und vierzeitigen Längen und Pausen; allzuviel aber ist ungesund. Somit hat er keinen Anstoss an der aristotelischen Definition genommen, πάροδος μέν, ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ; er gehet ja noch weiter und behauptet, dass das Wort λέξις auch die Bedeutung vom Singen habe. Der erhabene Denker aber des Alterthums, der Vater der Logik und grosse Polyhistor gibt die Definition der λέξις in seiner Poetik zweimal cap. VI. Λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν . . . . λέγω δέ, ὥσπερ πρότερον εἴρηται, λέξιν εἶναι τὴν διὰ τῆς ὀνομασίας ἑρμηνείαν. Das Wort λέξις ist im Gegensatz zur Μελοποιΐα und μέλος absichtlich von Aristoteles angewendet Poet. cap. VI: λέγω δὲ λέξιν μεν . . . μελοποιΐαν δέ . . . cap. XII: πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις . . . στάσιμον δέ, μέλος χοροῦ . . . Nach Aristoteles, der besten Autorität des Alterthums, dem wir allein in dieser Beziehung mehr Glauben schenken müssen, als jedem anderen späteren Commentator und Scholiasten, wurde die Parodos entschieden nicht gesungen, so dass die willkürliche Anwendung der drei- und vierzeitigen Längen eine ganz überflüssige ist. Dabei behauptet er, dass die Verse σῖγα σῖγα, λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης τίθετε u. s. w., welche die Elektra singend zum Chor richtet (vergl. Dionys. Halikar. de Comp. verb. καὶ μάλιστα τῶν Εὐριπίδου μελῶν, ἃ πεποίηκε τὴν Ἠλέκτραν λέγουσαν Σῖγα σῖγα u. s. w.) eine Parodos sei, obwohl die Parodos zum Chorikon nach Aristoteles gehört. Nicht besser verhält sich die Sache mit der ἔξοδος, welche Aristoteles definirt mit μέρος (nicht μέλος) ὅλον τραγῳδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος. Myriantheus betrachtet als ἔξοδος auch den definitiven Schluss der Tragödie; nun schliessen aber fast alle

den und die Zahl dieser letzteren ist eine sehr grosse, so dass der grösste Theil der Melodien der griechischen Kirche

---

uns erhaltenen und zwar diejenigen auf welche er sich beruft, mit einem Chorgesang, was der aristotelischen Definition widerspricht. Denn wenn Aristoteles sagt *μέρος ὅλον τραγῳδίας, μεθ᾽ ὅ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος*, so ist damit weder der Chorgesang mit welchem die Tragödie schliesst verstanden, noch kann man behaupten, dass auch eine *δευτέρα* und *τρίτη λέξις χοροῦ* nicht stattgefunden habe. Wurde aber das letzte *χορικόν*, mit welchem die Tragödien schliessen, nicht gesungen, sondern gesprochen, dann sind die willkürlichen drei- und vierzeitigen Längen und Pausen ganz überflüssig. Zu einer näheren Untersuchung und Besprechung dieser Marschlieder ist hier nicht der geeignete Ort. Mein Landsmann macht in seiner Einleitung p. 4 die Bemerkung, dass Dindorf der älteren Ueberlieferung der Handschriften hinsichtlich der Eintheilung der Versmasse folgt, ohne den geringsten Gebrauch von den Fortschritten — wenn man unbegründete Hypothesen und Einbildungen einen Fortschritt nennen darf — auf dem Gebiete der Metrik in unserer Zeit gemacht zu haben. Ich glaube aber kaum, dass ein Philolog, der sich eigentlich um das Wissen kümmert, so etwas so leicht annehmen würde, ohne aus Furcht vor den Consequenzen und Resultaten dieses Fortschrittes den Kopf zu schütteln. Dindorf hat gewiss in dieser Beziehung vollständig Recht, wie er Unrecht hat, indem er in seinen Ausgaben der poetae graeci scenici den Text der handschriftlichen Ueberlieferung willkürlich ändert. Eine Ausgabe nach der handschriftlichen Ueberlieferung, wie die äschyleische Merkels würde eine Wohlthat sein. Wenn mein Landsmann das Princip angenommen hat, dass der musikalische Rhythmus vom Metrum abhängt, und ferner behauptet, es seien alle Rhythmen zum Marschiren verwendet, so können wir es nicht als begründet betrachten; denn nach Aristoteles (*Ργ.* 1408, 8) wurden für die Metrik nur zwei Rhythmen angewendet, das *γένος ἴσον* und *διπλάσιον* (*Ργ.* 1409, a b: *οἱ μὲν οὖν ἄλλοι ἀφετέοι, καὶ διότι μετρικοί*) keineswegs aber der *παιὰν* oder *ἡμιόλιος* welcher von den Rednern und Musikern (cf. Aristox. Fragm.) verwendet wurde: Aristot. *Ργ.* 1409 a 7:

zu dieser Kategorie gehört. Es scheint, dass die Kirchenväter und Kirchenmeloden der ersten Jahrhunderte, um die Kirchenmusik vor Missbrauch und Corruption zu bewahren, auch in dieser Beziehung dogmatischer Weise handelten, durch die Sanktion einer gewissen Anzahl von Liedern, nach deren Text und Melodie die späteren dichteten. Hinsichtlich der Melopöie der griechischen Kirche lassen sich zwei Hauptepochen unterscheiden; die ältere, welche mit dem achten Jahrhundert schliesst und die neuere, welche mit Johannes Damascenus und seinen Zeitgenossen beginnt. Zur Unterscheidung, welche Melodien der ersteren und welche der letzteren Epoche gehören, stehen uns zwei sichere Mittel zu Gebote, einerseits die Semantik, anderseits der Styl und Charakter der Melodien (s. p. 20) selbst. Während die älteren Ge-

---

ὁ δὲ παιὰν ληπτέος· ἀπὸ μόνου γὰρ οὐκ ἔστι μέτρον τῶν ῥηθέντων ῥυθμῶν.

Es ist mehr als wahrscheinlich, dass sich uns in den lyrischen Gedichten die rhythmische nicht die metrische Theilung erhalten habe. Dafür spricht die Stelle bei Cicero Orat. c. LV, 183: „A modis quibusdam cantu remoto, soluta esse videtur oratio, maximeque id in optimo quoque eorum poetarum qui *λυρικοί* a graecis nominantur, quos quum cantu spoliaveris, nuda paene remanet oratio. Quorum similia sunt quaedam etiam apud nostros ... quae nisi cum tibicen accessit orationi sunt solutae simillima. Ferner kommt dabei in Betracht, was Fab. Quintilian (IX, IV. p. 445) bemerkt, der sich mit einer grossen Entrüstung gegen diejenigen Grammatiker wendet, welche ein Metrum in den lyrischen Gedichten zu finden suchen. In molestos incidimus grammaticos, sagt er, qui lyricorum quaedam carmina in varias mensuras coegerunt. Nihil est prosa scriptum, quod non ridigi possit in quaedam versicolorum genera. Hiemit scheint auch Dionysius der Halikarnassier übereinzustimmen, da er bei Besprechung des platonischen Styles Aehnliches sagt: *Ταῦτα καὶ τὰ ὅμοια τούτοις, ἅ πολλά ἐστιν, εἰ λάβοι μέλη καὶ ῥυθμούς, ὥσπερ οἱ διθύραμβοι καὶ τὰ ὑπορχήματα, τοῖς Πινδάρου ποιήμασι δόξειεν ἄν.*

sänge bis in's achte Jahrhundert die *στιχηρά* und *εἱρμοὶ* sind wurden um dieselbe Zeit auch andere Gesangsgattungen eingeführt wie die *ἀναγραμματισμοί*, *ἀναποδισμοί*, *οἶκοι*, *πολυέλεοι*, *καλοφωνικά*, *παπαδικά*, *κατανυκτικά*, *κρατήματα*, *χερουβικά*, *κοινωνικά*, *ἀλληλουάρια*, und zwischen diesen Gattungen besteht nach den Berichten des Lampadarius Manuel Chrysaphes hinsichtlich der Melopöie ein bedeutender Unterschied*). Es sind diese die vorzüglichsten Compositionen und bieten im Singen nicht geringe Schwierigkeiten. Die Thätigkeit der späteren Meloden ist am meisten auf derartige Compositionen gerichtet und auf Verschönerung der älteren durch Hinzufügung derjenigen *ὑποστάσεις*, welche *μέλη* und *θέσεις* genannt werden*). Die Zeichen dieser

*) Manuel Chrysaphes. Cod. gr. Ox. Nr. 38: *Ἀλλὰ μηδὲ τὸν δρόμον, ὦ οὗτος, τῆς μουσικῆς ἁπάσης τέχνης καὶ τὴν μεταχείρησιν ἁπλῆν τινα νομίσῃς εἶναι καὶ μονοειδῆ· ὥστε τὸν ποιήσαντα στιχηρὸν καλοφωνικὸν μετὰ θέσεων ἁρμοδίων, μὴ μέντοι γε καὶ ὁδὸν τηρήσαντα στιχηροῦ, καλῶς ἡγεῖσθαι τοῦτον πεποιηκέναι . . . . μὴ τοίνυν νόμιζε ἁπλῆν εἶναι τὴν τῆς ψαλτικῆς μεταχείρησιν, ἀλλὰ ποικίλην καὶ πολυσχεδῆ, καὶ πολύ τι διαφέρειν ἀλλήλων γίνωσκε τὰ στιχηρὰ, καὶ τὰ κατανυκτικὰ, καὶ τὰ κρατήματα, καὶ τὰς μεταχειρήσεις αὐτῶν, καὶ τὰ λοιπὰ, περὶ ἃ ἡ τέχνη καταγίνεται· ἄλλη γὰρ ἡ ὁδὸς καὶ μεταχείρησις στιχηροῦ, καὶ ἄλλη κατανυκτικοῦ, καὶ ἑτέρα κρατήματος, ἄλλη χερουβικοῦ, καὶ ἄλλη ἀλληλουαρίου, καὶ ἄλλη μεγαλυναρίου, καὶ ἑτέρα τῶν οἴκων . . . .*

*) Manche Zeichen, welche zu den *Ὑποστάσεις* gehören, sind erst im achten Jahrhundert eingeführt. Sie kommen erst in den Melodien des Johannes Damascenus und seiner Zeitgenossen vor; in den *στιχηρὰ* des CM. Grp. A finden sich keine Spuren davon. Diese Zeichen aber gehören weder zu den *τόνοι* (auch *σώματα* und *πνεύματα* genannt) noch zu den *δυνάμεις*, welche den fünfzehn Saiten des Dekapentachordon entsprechen. Sie zeigen eigentlich Zeitmass und *θέσεις*. Diese *θέσεις* sind für die Melopöie, was die Figuren in der Rhetorik. Einige entsprechen den bei den Alten *ὀνόματα σημεῖα καὶ σχήματα τοῦ μέλους* — sie werden auch einfach *μέλη* ge-

ὑποστάσεις sind in den CM. Grp. A und B mit rother Tinte geschrieben, damit man dem ursprünglichen Text der Melodie von den später hinzugefügten Verschönerungen und Verzierungen unterscheiden kann. Auch zu dieser Zeit war die Freiheit des Melodus hinsichtlich der Melopöie eine nicht absolute, sie war nämlich beschränkt durch die von der Kirche aufgestellten und sanktionirten *θέσεις* welche man bei Componirung von Kirchenmelodien nicht überschreiten durfte. Wie wir aus der Schrift des Lampadatius Manuel Chrysaphes erfahren, beobachtete man in den griechischen Kirchen das grösste conservative Verfahren hinsichtlich der Melopöie, und derselbe Chrysaphes treibt in der Einleitung seiner Schrift eine feindselige Polemik gegen den Neoterismus und Känotomie mancher gleichzeitigen Melopoioi, und fordert

---

nannt — nämlich den *πρόληψις, ἔκληψις, κομπισμός, μελισμός, τερετισμός*. *Θέσις* sagt ferners M. Chrysaphes, *λέγεται καὶ ἡ τῶν σημαδίων ἕνωσις, ἥτις ἀποτελεῖ τὸ μέλος· καθὼς γὰρ ἐν τῇ γραμματικῇ τῶν κδ΄. στοιχείων ἡ ἕνωσις συλλαβηθεῖσα ἀποτελεῖ τὸν λόγον, τὸν αὐτὸν δὴ τρόπον, καὶ τὰ σημεῖα τῶν φωνῶν ἑνούμενα ἐπιστημόνως ἀποτελοῦσι τὸ μέλος.* Die *θέσεις* welche am Anfang der meisten CM. Grp. B gesetzt sind, dienten auch als Regel und Gesetze der Melopöie, die man bei Componirung nicht überschreiten durfte. Darüber sagt Chrysaphes: *τὸν μὲν Γλυκῆν Ἰωάννην* (vielleicht im 9. bis 10. Jahrh.) *πεποιηκέναι τὰς μεθόδυς τῶν κατὰ τὴν ψαλτικὴν θέσεων, τὸν δὲ μαΐστορα Ἰωάννην μετ᾽ αὐτὸν τὴν ἑτέραν μέθοδον τῶν κρατημάτων καὶ τὴν τῶν ἑτέρων στιχηρῶν . . . . . Γίνωσκε γὰρ ὅτι τὰς προειρημένας τῶν θέσεων μεθόδους οὐκ ἐποίησαν οὗτοι διὰ τὸ ψάλλειν ταύτας ὡς μαθήματα, ἀλλ᾽ ὥσπερ ὅρον τινὰ καὶ κανόνα τιθέντες καὶ νομοθετοῦντες, ἐκείνου δῆλοί εἰσιν, μὴ ἀρκούμενοι κατὰ τὴν ψαλτικὴν μόναις ταῖς λεγομέναις παραλλαγαῖς, μηδὲ τοὺς ὑστέρους ἡμᾶς ἀρκεῖσθαι βουλόμενοι, καὶ διὰ τοῦτο ποιοῦντες, ἅπερ φθάσαντες εἰρήκαμεν, ἵνα πρὸς αὐτὰ βλέποντες οἱ μετ᾽ αὐτοὺς, ὡς πρός τι παράδειγμα, αὐτοί μὴ ἔχειν ὑπερβαίνειν τε τοὺς τοιούτους ὅρους τε καὶ κανόνας, καὶ τοῖς λοιποῖς ἅπασιν, ὅσοι δὴ καὶ βούλονται κατὰ τὸ ψάλλειν ἐνεργεῖν, τῶν τοιούτων ὑφηγηταὶ γίνωνται.*

seine Schüler und Freunde auf, der von den älteren Meloden aufgestellten Regel treu zu bleiben*), welcher von einem Lehrer der Musik folgende sechs Bedingungen verlangt.

*) M. Chrysaphes. *Οἶδας ὡς οἱ πρόῆμῶν διδάσκαλοι πάντες σύμφωνοι ἦσαν ἀλλήλοις καὶ ἑαυτοῖς, καὶ οὐδὲν ἐν οὐδενὶ διεφέροντο τῷ πρωτοτύπῳ κανόνι τῆς ἐπιστήμης ἑπόμενοι . . . . . καὶ ἐν τοῖς καλοφωνικοῖς στιχηροῖς οἱ τούτων ποιηταὶ τῶν κατὰ τὰ ἰδιόμελα μελῶν οὐκ ἀπολείπονται, ἀλλὰ κατ' ἴχνος ἀκριβῶς ἀκολουθοῦσιν αὐτοῖς, καὶ αὐτῶν* (Mss. *αὐτοῖς*) *μέμνηνται* (*αὐτὰ μιμοῦνται?*)· *ὡς γοῦν ἐν μέλεσι διὰ μαρτυρίαν ἐκ τῶν ἐκεῖσε μελῶν ἔνια παραλαμβάνουσιν ἀπαραλλάκτως, καθάπερ ἐν τῷ στιχηραρίῳ* (es sind damit die *στιχηρὰ* der CM. Grp. A gemeint, welche ganz unantastbar blieben im Verlauf der Zeiten) *ἔκκεινται, καὶ τὸν ἐκεῖσε πάντα δρόμον παρ' ὅλον τὸ ποίημα τρέχουσιν ἀμετατρεπτί, καὶ τῷ προτέρῳ τε τῶν ποιητῶν ἀεὶ ὁ δεύτερς ἕπεται, καὶ τούτῳ ὁ μετ' αὐτόν, καὶ πάντες ἁπλῶς τῆς ἀπλανοῦς ἔχονται τῆς τέχνης ὁδοῦ. Ὅτι δὲ ταῦθ' οὕτως ἔχει, καθάπερ ἐγὼ φημι, νῦν δῆλον ἐντεῦθεν· ὁ γὰρ χαριτώνυμος μαΐστωρ ὁ Κουκουζέλης ἐν τοῖς ἀναγραμματισμοῖς αὐτοῦ τῶν παλαιῶν οὐκ ἐξίσταται στιχηρῶν, ἀλλὰ κατίει τούτοις ἀκολουθεῖν, δυνάμενος ἂν πάντως καὶ αὐτὸς, ὡς οἱ νῦν, καὶ πολὺ μαλλον εἴπερ οὗτοι, μέλη μόνα ποιεῖν ἴδια μηδὲν κοινωνοῦντα τοῖς πρωτοτύποις αὐτῶν στιχηροῖς· ἀλλ'* [*οὐχ'*] *οὕτως ἐποίει, οὔτε τῆς ἐπιστήμης προσηκόντως επαΐειν* (*ἐπαΐσσειν?*) *ἐδόκει· δἰ ὃ καὶ κατ' ἀκρίβειαν τοῦ τῶν παλαιῶν στιχηρῶν ἔχεται δρόμου, καὶ αὐτῶν οὐ πάνυ τοι ἐξίσταται τοῖς τῆς ἐπιστήμης νόμοις πειθόμενος· κἂν τοῖς κατανυκτικοῖς δὲ τῶν πρὸ αὐτοῦ τέχνῃ ἐνευδοκιμησάντων μιμεῖται ὁ μετ' αὐτόν, καὶ ἐν τοῖς κρατήμασι, καὶ τοῖς χερουβικοῖς ὕμνοις ὁμοίως· κομματιαστῶν γὰρ τῶν ἐν αὐτοῖς μελῶν ὄντων, εὕροι τις ἂν τοὺς πάντας ποιητὰς σκοπούμενος ἀκριβῶς, ἐπίσης τε χρωμένους αὐτοῖς καὶ συμφωνοῦντας ἀλλήλοις· οὐ μὴν δή, ἀλλὰ καὶ ἐν τῷ μεγάλῳ ἑσπερινῷ τῷ αὐτῷ χρῶνται κανόνι καὶ τῇ αὐτῇ συνηθείᾳ· κἂν τῷ πολυελέῳ δὲ, καὶ τοῖς ἀντιφώνοις λεγομένοις καὶ τοῖς οἴκοις ὁμοίως. Τῶν οἴκων δὲ πρῶτος ποιητὴς* (immer in der Bedeutung *μελοποιὸς* zu verstehen) *ὁ Ἀνεώτης ὑπῆρξε, καὶ δεύτερος ὁ Γλυκὺς τὸν Ἀνεώτην μιμούμενος· ἔπειτα τρίτος ὁ Ἠθικὸς ὀνομαζόμενος, ὡς διδάσκαλος ἑπόμενος*

Πρῶτον τοίνυν ἐστὶ τὸ ποιεῖν τινα θέσεις προσηκούσας καὶ ἁρμοδίας ἑπόμενον τῷ ὅρῳ τῆς τέχνης.

Δεύτερον τὸ μὴ ἐγκύπτοντα τῷ βιβλίῳ καὶ ὁρῶντα, ἀλλὰ καὶ βιβλίου χωρὶς γράφειν ἀσφαλῶς καὶ ὡς ἡ τέχνη βούλεται, εἴ τι ἄν τις ἐπιτάξειε γράφειν.

Τρίτον τὸ ἀμελετήτως μὴ προδιασκεψάμενον, ἀλλ' ἅμα τῷ θεάσασθαι, δύνασθαι παντοῖα ψάλλειν μαθήματα παλαιά τε καὶ νέα τοῦ ἀπταίστου πάντως ἐχόμενον.

Τέταρτον τὸ ἀμελετήτως ψάλλειν μὲν αὐτὸν, ἄλλου δὲ τὸ ψαλλόμενον γράφειν τε καὶ ψάλλειν ὁμοίως ἐκείνῳ.

Πέμπτον τὸ παντοῖα ποιεῖν ποιήματα ἢ καθ..... ἢ καὶ ἐξ ἑτέρων ἐπιτάγματος, καὶ μετὰ μελέτης καὶ ταύτης ἐκτός.

Ἕκτον καὶ τελευταῖον ἡ τῶν ποιημάτων κρίσις ἐστὶν,

τοῖς προειρημένοις δυσίν, καὶ μεθ' ἁπάντων αὐτῶν ὁ χαριτώνυμος Κουκουζέλης, ὃς καὶ μέγας τῷ ὄντι διδάσκαλος ἦν, καὶ οὐδενὸς τῶν πρὸ αὐτοῦ παραχωρεῖν εἶχε τῆς ἐπιστήμης· εἵπετο οὖν κατ' ἴχνος αὐτοῖς, καὶ οὐδέν τι τῶν ἐκείνοις δοξάντων καὶ δοκιμασθέντων καλῶς [ἔχειν] δεῖν ᾤετο καινοτομεῖν, δι ὃ οὐδ' ἐκαινοτόμησε. Οὐδὲ Λαμπαδάριος Ἰωάννης ὕστερος ὢν, καὶ κατ' οὐδὲν ἐλαττούμενος τῶν προτέρων, καὶ αὐταῖς λέξεσι γράφων [ἰ] δίᾳ χειρί, ἔφη, μιμεῖσθαι κατὰ τὸ δυνατὸν τὸν παλαιὸν ἀκάθιστον, καὶ οὐκ ᾐσχύνετο γράφων οὕτως, εἰ μὴ μᾶλλον καὶ ἐσεμνύνετο, καὶ τοῖς λοιποῖς ὥσπερ ἐνομοθέτει διὰ τοῦ κατ' αὐτὸν ὑποδείγματος, τοῦ τῶν παλαιοτέρων ζήλου μηδόλως ἐξίστασθαι μηδὲ καινοτομεῖν δέ τι παρὰ τὰ καθ' ἅπαξ δόξαντα καλῶς ἔχειν αὐτοῖς, καὶ καλῶς γε ποιῶν. Ἐκεῖνος τε οὕτως ἐφρόνει, καὶ φρονῶν ἔλεγε, καὶ λέγων οὐκ ἐψεύδετο· ἀλλὰ τοὺς παλαιοὺς ἐμιμεῖτο τοὺς τῇ ἐπιστήμῃ ἐνδιαπρέψαντας. Καὶ ἡμᾶς, εἴ γε μὴ μέλλοιμεν τῆς ἀληθείας τῆς κατ' ἐπιστήμην ἀκριβείας διαμαρτάνειν, ποιεῖν οὕτω προσήκει, καὶ ποιοῦντας, μέμψαιτ' ἂν ὀρθῶς οὐδεὶς, εἰ μὴ ἐπαινέσειε. Εἰ δὲ κἀγὼ ταῦτα ποιῶ, καὶ τῆς τῶν παλαιῶν μιμήσεως κατὰ τὸ δυνατὸν οὐκ ἀφίσταμαι, οὐδ' ἐκστήσομαι, ἕως ἂν τῶν τοιούτων ὑγιαίνοντι κριτηρίῳ δύνωμαι χρῆσθαι, ἐγὼ μὲν οὐκ ἂν εἴποιμι, τὴν ἀλαζονίαν καὶ τὸν τύφον ἀποπεμπόμενος· ἄλλοι δὲ, οἷς τούτων τε ἐμέλησε (καὶ ἡ ἀλήθεια παρὰ πάντων πεφίληται), κρινοῦσί τε καὶ ἐροῦσι.

ἴσως μὲν καὶ τὸ δύνασθαι κρίνειν καθ' ὅ,τι τε καλῶς ἂν ἔχῃ καὶ ἀσφαλῶς, καὶ καθ' ὅ,τι μή· ἴσως δε καὶ τὸ δύνασθαι ἀπὸ μόνης τῆς ἀκοῆς τὸ τοῦ δεῖνος ποίημα γνωρίζειν, ὅπερ πάντων κάλλιστον τῶν ἐν τῇ τέχνῃ ἐστί.

Τούτων τῶν εἰρημένων ἐξ κεφαλαίων ὁ τὴν ἐπιστήμην ἔχων καὶ δυνάμενος, ὡς ἡ τέχνη βούλεται, χρῆσθαι αὐτοῖς, διδάσκαλος ὢν τέλειος λοιπὸν ποιητῶν καὶ ποιημάτων, καὶ γραφέτω καὶ διδασκέτω καὶ ψήφους κρίνων ἐξαγέτω περὶ τῶν οἰκείων καὶ περὶ ὧν ἄλλοι ποιοῦσι, μᾶλλον δὲ περὶ τούτων· τὰ γὰρ ἴδια αὐτὸς μὲν ἀκολουθῶν τῇ τέχνῃ συνθέσει, τῶν δέ περὶ αὐτῶν ἐξάξουσι ἕτεροι ψῆφον.... Ὁ δὲ μήτε τὴν ἐπιστήμην αὐτῶν ἔχων, μήτε διὰ τοῦτο δυνάμενος αὐτοῖς χρῆσθαι, σιγάτω.

Der grösste Theil der griech. Kirchenmelodien gehören dem τόπος μεσοειδής an, so dass auch in dieser Beziehung die Melopöie der griech. Kirche dieselben Regeln der platonisch-aristotelischen Theorie beobachtet (cf. oben p. 66). Weniger sind solche, welche dem τόπος ὑπατοειδής und νητοειδής gehören, und mit Recht, denn diese als μαλακαὶ, συμποτικαὶ und θρηνῴδεις werden auch von dem platonischen Sokrates als zur Erziehung und zur Sittlichkeit nicht geeignet betrachtet, dass aber auch die Kirche diesen letzteren nicht entbehren konnte, liegt in der Natur solcher Gesänge, die theils einen threnödischen theils einen panegyrischen Charakter tragen. Man kann davon leicht die Ueberzeugung gewinnen, wenn man die liturgischen Bücher der griechischen Kirche aufschlagen wollte.

Was die Notirungsschrift anbetrifft, welche man als eine Erfindung des Johannes Damascenus im achten Jahrhundert betrachtete, so ist es gänzlich unbegründet. Angenommen, dass Johannes Damascenus von keiner bedeutenden Quelle als Erfinder dieser Semantik sondern als Hymnograph und Melod genannt wird*); so steht dies im Widerspruch mit

*) Kedrenus p. 456 D sagt: Ὁ ὅσιος Ἰωάννης καὶ μελῳδὸς ὠνομάσθη, μετὰ τοῦ Κοσμᾶ τοῦ ἐπισκόπου Μαϊουμᾶ καὶ Θεοφάνους ἀδελφοῦ Θεοδώρου τῶν Γραπτῶν, διὰ τὸ αὐτοὺς μελῳ-

den uns erhaltenen Handschriften des fünften und siebenten Jahrhunderts, welche die Notirungsschrift tragen und zwar

---

δῆσαι τὰ ἐν ταῖς ἐκκλησίαις τῶν Χριστιανῶν τετυπωμένα ψάλλεσθαι. Es ist aber diess eine Uebertreibung, denn diese Namen kommen in den CM. Grp. A und B am seltensten vor. In 60 CM. die ich bis jetzt benützte, finden sich nur drei Melodien des Johannes Damascenus, ein ἀλληλουάριον, ein χερουβικόν und ein κοινωνικόν, selbst Χρύσανθος kennt nicht mehrere. Der Name des Θεόδωρος kommt gar nicht vor. Der CM. Grp. A der münchener Staatsbibliothek enthält sehr wenige Melodien, welche dem Ἰωάννης μοναχὸς und Κοσμᾶς βεστήτωρ zugeschrieben sind. Es stimmen aber in dieser Beziehung nicht alle CM. dieser Gruppe überein, und dabei ist es fraglich ob dieser Ἰωάννης μοναχός derselbe Damascenus ist, wie auch der Κοσμᾶς, denn der Erstere wird in den drei erwähnten Gesängen worüber alle CM. Grp. B. übereinstimmen, τοῦ ὁσίου πατρὸς Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ, und der letztere in dem Grp. A βεστήτωρ nicht ἐπίσκοπος genannt. Wenn übrigens dieser μοναχὸς derselbe Damascenus ist, warum enthalten die CM. Grp. A auch diejenigen Gesänge desselben, welche die Parakletike enthält, sondern nur die des Anatolius, der gewiss kein anderer ist als der Patriarch? Im CM. monacensis Nr. 479 geschrieben im 11. Jahrh., werden einige Gesänge folgenden Namen zugeschrieben: Ἀνατόλιος, Γεώργιος Νικομηδείας, Γερμανὸς πατριάρχης, Ἀνδρέας Ἱεροσολυμίτης, Κυπριανός, Κοσμᾶς μοναχὸς Βεστήτωρ, Συνεώτης, Ἰωάννης μοναχός, Βυζάντιος πρωτόθρονος, und zwar von derselben Hand des Abschreibers. Von einer späteren Hand des 14. oder 15. Jahrh. sind manche Melodien desselben auch folgende Namen hinzugefügt: Στέφανος Ἁγιοπολίτης, Σέργιος Ἁγιοπολίτης, Ἐφραίμ Καρίας, Λέων δεσπότης, Θεοφάνης πρωτόθρονος, Ἀνδρέας Πυῤῥός, Βασίλειος, Στουδίτης (Θεόδωρος?), Βαβύλας. In anderen CM. Grp. A auch Ῥωμανὸς μελῳδός, Σωφρόνιος πατριάρχης und zwar von diesen letzteren finden sich auch mit Noten versehene Psalmen. Bei anderen CM. Grp. A fehlen diese Namen gänzlich und andere geben statt dieser andere. Fraglich ist dabei, ob diese Namen die der Hymnographen oder die der Meloden sind. Wir dürfen mit Sicher-

von derselben Hand, was der schlagendste Beweis gegen diese Behauptung ist. Auch Fetis in seiner Biographie uni-

---

heit annehmen, dass sie die der Meloden sind. Nach unserer Ansicht verhält sich eigentlich die Sache so, dass Anfangs die Melodien der CM. Grp. A anonym waren. Im Verlauf der Zeit wurden dieselbe *στιχηρὰ* auch von anderen anders componirt und so finden sich dieselben *στιχηρὰ* der CM. Grp. A. auch in den CM. Grp. B, deren Melodien himmelweit verschieden sind und zwar den genannten Personen zugeschrieben. In der späteren unkritischen Zeit hat man diese Namen auch als die der Hymnographen betrachtet, und von unkundigen Abschreibern sind sie aus den Melodien der CM. Grp. B in die der Grp. A übertragen worden. Auf dieselbe Weise sind diese Namen in diejenigen Handschriften aufgenommen, welche diese Lieder ohne Noten erhalten, so dass eine nicht geringe Verwirrung hinsichtlich der Hymnographie entstand. Daher ist es unmöglich, den wahren Sachverhalt zu erkennen, welches die Meloden und welches die Hymnographen sind. Wie wenig man sich aber auf diejenigen verlassen darf, welche sich mit der Hymnographie der griech. Kirche beschäftigten, sowie auch auf die in derartigen Handschriften als Hymnographen vorkommenden Namen, zeigt folgender Fall. Man hat schon der handschriftlichen Ueberlieferung nach den Weihnachts-Kanon als *ποίημα Κοσμᾶ μοναχοῦ* angenommen. Beginnt doch Gregorius der Theolog seine Rede *εἰς τὰ Θεοφάνια* (or. 38) mit der ersten Ode dieses Kanon in folgender Weise: *Χριστὸς γεννᾶται δοξάσατε . . . . καὶ ἵνα ἀμφότερα συνελὼν εἴπω, Εὐφραινέσθωσαν οἱ οὐρανοὶ καὶ ἀγαλλιάσθω ἡ γῆ* und diess letztere ist der Anfang eines Liedes desselben Tages, welches, sich in allen CM. Grp. A findet im Monacense fol. 91. Eben so werden mehr als zehn Gesänge, welche sich in CM. Grp. A finden von demselben Gregorius in seinen Reden citirt, theils vollständig theils Bruchstückweise. Ferner sagt Theodorus Studites (cf. *Κωνστ. Παππαρηγοπούλου Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ ἔθνους τομ. γ'. Σελ.* 700) *Παραστέλλονται ψαλμῳδίαι ἀρχαιοπαράδοτοι, ἐν αἷς περὶ εἰκόνων ᾄδεταί τι*, und eben so spricht Konstantinus Porphyrogennetus, (De ceremon. aulae byzant. Vol. II p. 437) von *ἀρχαιοπαράδοτοι μελῳδίαι τῶν*

verselle des musiciens, eigentlich in einem dem ersten Bande (Paris 1835) vorgesetzten Resumé philophique de l'histoire de la musique, spricht die Erfindung der genannten Semantik dem Johannes Damascenus ab, und zwar mit vollem Rechte, will aber die Entdeckung gemacht haben, dass der griech. Kirche ihr Notirungssystem von den Kopten genommen habe. Dem Fetis widerspricht Kiesewetter (Ueber die Musik der neueren Griechen zweite Abhandl. p. 23) welcher behauptet (p. 38), dass die Erfindung der Notirungsschrift und deren Ausbildung und Vollendung, die sich in den Papadiken findet, in den Zeitraum vom 9. bis ins 13. Jahrhundert zu setzen sei*). Beider Meinung ist aber unrichtig, und beide gehen in dieser Beziehung in's Extreme; denn was die Behauptung des ersteren anbetrifft, so sind wir im Stande mit schlagendsten Gründen zu beweisen, dass diese Semantik aus den prosödischen Zeichen hervorgegangen und sich

ἀντιφώνων. Die Ansicht, die wie über die Lieder der CM. Grp. A ausgesprochen, gilt nur für die Melodien, welche sich in diesen der CM. Grp. A finden, keineswegs aber auch für all diejenigen welche die heutigen liturgischen Bücher der griech. Kirche enthalten.

*) Burney, A general history of music vol II: I schall, however, for the gratification of the curious in these matters, exhibit here fourteen musical characters which occur in Greek Mss. of the Evangelists, written in capitals during the seventh eigth, and with centuries, though, at present, they are wholly unintelligible, even to the Greeks themselves. I have already observed that the more anciant the Mss. the fewer and more simple are the notes: the Alexandrinus, in the British Museum has none; and the Evangelisterie Mss(in the Harleian Collection, 5785, 5598, both of the tenth century, have only such as these, which were copied in Greece by the Abata Martini . . . . The codex Ephem, in the King's library at Paris, of the fift century, has likewise the same kind of musical notes; and it is assigned as a reason for the codex Alexandrinus not having them, that it was written for private use, not for the service of the church.

herausgebildet hat, was wir in Zukunft in einer besonderen Schrift, deren Aufgabe die Erklärung der Semantik und alles dessen sein wird, was damit in Verbindung steht, ausführlich auseinander zu setzen beabsichtigen. Was die Behauptung Kiesewetters betrifft, so hat er nicht bemerkt, dass die Handschrift, die Villoteau von den griech. Mönchen in Kairo bekommen und welche alle Zeichen, die sich in den späteren Papadiken vorfinden, enthielt, im Jahre 825 geschrieben war (vergl. Villoteau p. 786, Anmerk. 1), übrigens kommen alle diese Zeichen in den Melodien des Johannes Damascenus und seiner Zeitgenossen vor*). Dabei behauptet Kiesewetter unrichtig, dass die Notirungs-Zeichen, welche in den Evangelien des fünften bis ins neunte Jahrhundert vorkommen, einem anderen früheren Notirungs-Systeme gehören sollen. Diese Täuschung aber kommt einerseits daher, dass man von dem ganzen Notirungssystem durchaus keinen Begriff hat, und andererseits davon, dass man geglaubt hat, die Evangelien seien gesungen worden. Die Evangelien sind die ältesten Handschriften, bei welchen nur wenige Zeichen — beinahe 15 — in Gebrauch sind, weswegen man meinte, die Semantik sei in der späteren Zeit vervollkommnet. Die Zeichen, die in derartigen Handschriften vorkommen, sind nicht für das Singen, sondern für das Lesen; ein solches Lesen aber, welches zwischen Singen und Sprechen steht, d. h. zwischen der *συνεχή* und *διαστηματική φωνή*, welches Aristides Quintilianus, der Einzige der es erwähnt, *μέση φωνή* nennt**). Wenn aber bei derartigen Handschriften wenige Zeichen

*) Der CM. gr. Grp. A. Parisin. Nr. 261 enthält mit Noten versehene Psalmen, welche dem Sophronius zugeschrieben sind. Eben so finden sich in anderen CM. Grp. A Melodien die man Personen, welche vor Johannes Damascenus lebten, zuschreibt. Diejenigen Gesänge, von denen Kedrenus sagt, sie seien von Kaiser Theophilus componirt, finden sich in keinem CM. Grp. A.

**) Aristid. Quintel. p. 7. *Τῆς κινήσεως* (scil. *φωνῆς ἐστιν*) *ἡ μὲν συνεχὴς, ἡ δὲ διαστηματικὴ, ἡ δὲ μέση, — μέση δὲ ἡ ἐξ ἀμφοῖν συγκειμένη· ἡ μὲν οὖν συνεχής ἐστιν, ᾗ διαλεγόμεθα· μέση δὲ, ᾗ τὰς τῶν ποιημάτων ἀναγνώσεις ποιουμεθα.*

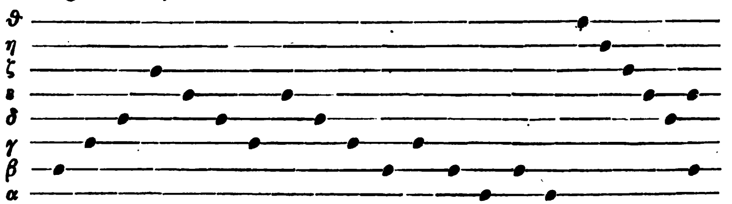
vorkommen. so ist daraus nicht zu schliessen, dass das Notirungssystem zu jener Zeit nicht vollkommen war. Die Ursache liegt darin, dass man mehrerer nicht bedurfte, da die Erhöhung und Senkung der Stimme in dem Zwischenraum einer Oktave sich bewegt und deren Grenztöne nie überschreitet. Der Text bei derartigen Handschriften ist in ungleiche Verse getheilt. Am Anfang und Ende desselben Verses wird dasselbe Zeichen gesetzt, welches die Erhöhung oder Erniedrigung der Stimme zeigt, und der Vers schliesst mit demselben Ton, mit dem er beginnt. Die prosödischen Zeichen steigen auf- und abwärts indem die *περισπωμένη* die *μέση*, die *ὀξεῖα* die Terz aufwärts, die *βαρεῖα* die Terz abwärts der *περισπωμένη* zeigt. Die Zeichen sind bei derartigen Handschriften theils über den Text am Anfang und Ende des Verses, theils unter dem Texte. Die ersteren zeigen die Erhöhung und Erniedrigung der Stimme im Uebergang von einem Vers zum anderen, die letzteren Transpositionsscalen. Bei den ältesten wie auch späteren derartigen Mss. kommen immer dieselben Zeichen unverändert vor. Die münchener Staatsbibliothek besitzt zwei solche Handschriften; die eine aus dem siebenten, die andere aus dem eilften Jahrhundert, und beide tragen dieselben Zeichen, wie auch die der Pariser Bibliothek, ohne die geringste Abweichung. Die Behauptung, dass in der genannten Notirungsschrift im Verlauf der Zeiten eine Aenderung stattgefunden habe, ist unrichtig. Diese Aenderung ist nur eine scheinbare und hängt von der Hand der Abschreiber ab; die Bedeutung der Zeichen bleibt immer dieselbe, wie dies auch bei den Buchstaben des Alphabets der Fall ist. Wir finden also diese Notirungsschrift bereits im fünften Jahrhundert in Anwendung. Es ist nun die Frage, ob sie nicht früher erfunden worden und wer der Erfinder war. In der oben erwähnten musikalischen Abhandlung des Johannes Damascenus wird Ptolemäus der Musiker als Erfinder genannt.*). In wie weit

*) I. Damasc. *Εγὼ μὲν, ὦ παιδίον ἐμοὶ ποθεινότατον, ἤρξάμην .... τοῦ ἑρμηνεῦσαι καὶ διδάξαι ὑμᾶς τὴν ῥυθμητικὴν ταύτην τέ-*

diese Nachricht wahr ist, und ob dieser Ptolemäus der bekannte Harmoniker, ist noch fraglich. Es ist jedoch mehr als wahrscheinlich, dass die Erfindung dieser Semantik in eine frühere Zeit fällt, als ins fünfte Jahrhundert. Auch die Nachricht des Johannes Damascenus scheint wahr zu sein, dass Ptolemäus der Musiker der Erfinder ist; dieser Ptolemäus aber kann kein anderer sein als der bekannte Harmoniker. In Ptolemäus Harmonika (lib. 2 cap. 12) wird Erwähnung des Wortes *Σύρμα* gemacht (*ἀναπλοκῆς, καταπλοκῆς σύρματος καὶ ὅλως τῆς διὰ τῶν ὑπερβατῶν φθόγγων συμπλοκῆς*) und in der erwähnten Semantik findet sich ein Zeichen *σύρμα* genannt, welches dieselbe Bedeutung mit dem ptolemäischen *σύρμα* hat, und bei keinem anderen Harmoniker vorkommt. Mag Ptolemäus oder ein anderer der Erfinder sein, jedenfalls ist diese Semantik sehr merkwürdig, da sie dem heutigen abendländischen Notirungssystem gar nicht untergeordnet ist, ja in mancher Beziehung reicher, und bei Uebertragung der Melodien dieser Semantik ins moderne Abendländische würde man in Verlegenheit gerathen. Die griech. Kirche hatte vollständig Recht auf dieser Semantik bis zu den letzten Zeiten zu beharren, denn als Guido von Arezo den Grund zu dem heutigen abendländischen Notirungssystem legte, besass bereits die griech.

χνην . . . . δίκαιον, ὦ ἀκροατά, ἐκλέξασθαι ἀπὸ πάντων, καὶ γράψαι τὰ λυσιτελέστερα· καὶ μή μοι λέγε, τίς ταύτην τὴν ῥυθμητικὴν πεποίηκεν καὶ πόθεν ἤρξατο· ἐκ μακρῶν γὰρ τῶν χρόνων καὶ ἀπὸ παλαιῶν μὲν ἐξετέθη, καὶ καθὼς ὑμᾶς ὁ λόγος πρόσω διδάξει. . . . . φέρε δὴ εἴπωμεν καὶ περὶ τόνων· τόνοι μέν εἰσι τρεῖς· ἡ ἴση, τ᾽ ὀλίγον (in derselben Schrift auch *μακρόν* genannt) *καὶ ὁ ἀπόστροφος, ἃ καὶ ἄνευ πνευμάτων συνίστανται· καὶ καλοῦνται καὶ λέγονται τόνοι ἡ ὀξεῖα καὶ ἡ πεταστή, καί εἰσι, δὶ ὃ καὶ συστέλλονται ἐπιτιθεμένου αὐτοῖς τόνου, καὶ διὰ τοῦτο τόνοι κυρίως οὐ λέγονται· πᾶς γὰρ τόνος ἐκ τόνου δεχόμενος μείωσιν, οὐκ ἔστι τόνος κυρίως ἀλλὰ καταχρηστικῶς· δὶ ὃ καὶ Πτολεμαῖος ὁ μουσικός, ὡς μανθάνομεν, πάντων ἀρχαῖος ἐφεῦρε τοὺς τόνους τούτους.*

Kirche eine so vollkommene Notirungsschrift, welche mit der heutigen abendländlischen noch wetteifern kann, und wenn Villoteau diese Semantik, obschon er sehr wenig davon verstand, un ouvrage ingénieusement conçu, et savamment executé par des hommes de beaucoup d' imagination, de beaucoup d' esprit et très-instruits nannte, so ist damit wenig gesagt. Es scheint aber, dass wenn wir Kircher Glauben schenken wollten — und warum nicht? — eine ähnliche, wie die Guidonische Notirungsschrift den Byzantinern früher bekannt war, und wahrscheinlich ist es als eine byzantinische Erfindung zu betrachten; denn Kircher in seiner Mesurgia Universalis Vol. I. p. 213 erzählt Folgendes. Totius igitur Musici negotii hodie usitati inventionem (quo ascensus descensusque vocum per diversi valoris notulas repräsentantes, intra pentadas liniares, vel, ut clarius dicam intra quinque liniaria spacio coartamus) pleriqne Guidoni Aretino adscribunt. Verum cum antiquarum Bibliothecarum latebras diligentius excusissem, inveni tandem multo autem in usu fuisse spacia illa liniarea quibus intervallo harmonica referimus. Nam in itinere meo Melitensi, Messanensem S. Salvatoris bibliothecam graecis Mss. instructissimam, dum lustrarem, Manuscriptius hymnorum liber ab illis monachis mihi exhibitus fuit aute 700 circiter annos scriptus, in quo multi hymni musicis notis expressi cernebantur. Aus dieser Handschrift gibt Kircher gleich unmittelbar folgendes Schema, dessen griech. Text verdorben ist und dessen Wiederherstellung unmöglich ist;



Παρϑε νι η με γα χαῖρε ϑως δο τε δωτωρ εαων μητερ απομο σύνης.

Ein solches Notirungssystem konnte man zu jener Zeit nicht anwenden, einerseits, weil es im Vergleich mit der zu jener Zeit existirenden Semantik der griech. Kirche sehr

mangelhaft war, und anderseits, weil, um alle Melodien notirt zu haben, gewiss die Menbranen der ganzen Welt nicht ausgereicht haben.

Was die Solmisation anbetrifft, so wendeten die Byzantiner die Vokale des griech. Alphabets theils mit dem Buchstab *ν*, theils mit *τ* verbunden wie *Νεανῶ*, *νανά*, wo die Vokalen *α*, *ο* und *ω* die ganze Töne die *ε* und *ι* die Halbtöne zeigen*). Aus diesen sind die *ἐνηχήματα* und *ἐπηχήματα* jeder Tonart entstanden, wie *ἄνα ἄνες*, *ναὶ ἄνες*, *νανα ἄγια*, *ἄνα ναὶ ἄνες*, *ναὶ ἄγιε*, *νεανες*, *νεναϲω*, *νεχεανες λέγε*, *ναὶ λέγε νανά*, *ἄνες*, u. s. w. auf deren ausführliche Besprechung wir hier nicht eingehen können, da diess, wie viel anderes Wichtiges und Interessantes, was zum Verständniss der Theorie der altgriechischen Musik beitragen könnte, vollständig von der Kenntniss der Semantik abhängt, deren Veröffentlichung eine unserer Aufgaben in Zukunft sein wird.

---

*) Auch in dieser Beziehung haben die griech. Kirchen-Meloden die alterthümliche Solmisation gefolgt (vergl. Bellerm. Anon. de musica). Die heutige Solmisation der griech. Kirchenmusik, *ΠΑ*, *ΒΟΥ*, *ΓΑ*, *ΔΙ*, *ΚΕ*, *ΖΩ*, *ΝΗ*, *ΠΑ*, ist erst von den Gründern des neueren Systems, nach Imitation der abendländischen Kirche im Jahre 1818 eingeführt, sammt der ganzen, hinsichtlich der Tonarten und des Dekapentachordon falschen, Theorie, welche mit dieser Solmisation im Zusammenhang steht. Merkwürdig ist es dass Chrysanthus, welcher die auctores musicae antiquae gelesen hat, keinen Anstoss genommen habe, diess lässt sich aber leicht erklären, der Mann *ἀνέγνω, ἀλλ' οὐκ ἔγνω*.





